

د. نهاد صليحة

ومضات مسرحية

الأعمال الفكرية





الهيئة المصرية
العامة للكتاب

ومضات مسرحية

لوحة الغلاف

اسم العمل الفني: صورة من العرض الإيطالى
(مصر/ إيطاليا)
فى المهرجان التجريبى ١٩٩٣

التقنية: : تصوير فوتغرافى

المقاس: ١٥×٢٣ سم

تضم الصورة الفوتغرافية مجموعة عناصر بشرية، ضمن تشكيل بسيط، ففي المواجهة يقف شخصان على يمين ويسار الصورة، وفى الخلفية تجلس فتاة صغيرة وتقف فتاة أخرى بجوارها، هذا إلى جانب الشخص الجالس الذى أعطى ظهره للجمهور، وعناصر الديكور غاية فى الرقة وعدم الكلفة فها هو منظر الشباك خلف الفتاتين بألوانه المبهرة التى تشد النظر إليها، وتلك الستارة المتواضعة التى تبرز ملامح الشخص الجالس القرفصاء وقد أعطى ظهره الملتهب، حيث تعلوه علامات حمراء كأنها ضربات كرباج. كل هذا إلى جانب الملابس التى يمثل بعضها عصور خلت من التاريخ المصرى، ويمثل بعضها الواقع الآنى المعاش.

محمود الهندى

ومضات مسرحية

د. نهاد صليحة

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى: صورة من العرض الإيطالى

(مصر/ إيطاليا)

فى المهرجان التجريبى ١٩٩٣

التقنية: : تصوير فوتغرافى

المقاس: ١٥×٢٣ سم

تضم الصورة الفوتغرافية مجموعة عناصر بشرية، ضمن تشكيل بسيط، ففى المواجهة يقف شخصان على يمين ويسار الصورة، وفى الخلفية تجلس فتاة صغيرة وتقف فتاة أخرى بجوارها، هذا إلى جانب الشخص الجالس الذى أعطى ظهره للجمهور، وعناصر الديكور غاية فى الرقة وعدم الكلفة فها هو منظر الشباك خلف الفتاتين بألوانه المبهرة التى تشد النظر إليها، وتلك الستارة المتواضعة التى تبرز ملامح الشخص الجالس القرفصاء وقد أعطى ظهره الملتهب، حيث تطوه علامات حمراء كأنها ضربات كرباج. كل هذا إلى جانب الملابس التى يمثل بعضها عصور خلت من التاريخ المصرى، ويمثل بعضها الواقع الآنى المعاش.

محمود الهندى

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب فى المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها «مكتبة الأسرة» السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً وبسعر فى متناول الجميع ليشبع نهمه للمعرفة دون عناء مادى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتربع فى صدارة البيت المصرى بثراء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخاً تتوجها موسوعة «مصر القديمة» للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء) . وتنضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» فى (٢٠ جزء).. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. سمير سرحان

إلى كل من أحببتهم وغابوا ..

لكنهم رغم الرحيل، يحيون في الذاكرة ..

ومضات وإشراقات .. تبعث النور

في جنبات النفس

تصدير

ماذا يبقى من الإنسان بعد الرحيل ؟

لا شيء تدركه الحواس . .

لا شيء سوى صور تومض في سماء النفس ، وأصداء كلمات تتردد في جنباتها فتبدد وحشتها ، وتوهمنا ، ولو للحظات ، أننا ربما قهرنا الزمن ، وأمسكنا تلابيب الأيام التى تتسرب كالماء بين أصابعنا لتغوص في رمال العدم .

وكذلك الحال بالنسبة للعرض المسرحى بعد إسدال الستار . فالمسرح فن عابر ، لا يمكنه الانفلات من إسار حدوده الزمنية ، أي عمره القصير . . مهما طال . فالعرض المسرحى ما أن يولد ويبدأ فى الاكتمال ، حتى يميل نحو الزوال ، ليبلغ نهايته المحتومة بإطفاء الأنوار والغرق فى الظلام – شأنه شأن الإنسان ، ولا يبقى منه شيء إلا ما علق فى الذاكرة من صور وظلال وأصوات ، وما تحفظه لنا كتابات المشاهدين والنقاد .

وتنتمى «الومضات» المسرحية التى يضمها هذا الكتاب إلى فترة زمنية تمتد من أواخر الثمانينيات إلى أواخر التسعينيات من القرن المنصرم ، كما تنتمى مكانيًا إلى مصر .

أمـا أسلوب تسـجيلهـا فـيتنـوع ما بين المقـالة القـصيرة والدراسـة المستفـيضة. لكن الهدف من التسجـيل يظل واحداً فى كل الأحوال ، وهو أن تستـحضـر الكتابة العـرض المسرحى ، عـبر الوصف والتـحليل ، إلى مسرح الخيال أو الذاكرة بعـد اندثاره - خيال القارئ الذى لم يشاهده ، أو ذاكره القارئ الذى رآه .

ويمثل هذا الكتاب من ناحيـة أخرى ، جزءاً من سيرة ذاتيـة لكاتبته - سيرة ذاتية مـن نـوع خـاص ، فهو يؤرخ لحركة وعيـها الإنسانى والفنى معاً ، فى فترة هامـة من حياتها ، ويتلمس ملامح رؤيتها النقدية ، مـتتبعا مساراتها وتحولاتها ، كما يفصح عن منابعها الفكرية وهمومها الوجودية ، وربما نسيجها الوجدانى والفكرى أيضا .

لقد صدق من قال إننا نتحدث عن أنفسنا حين نتحدث عن الآخرين. والنقد المسـرحى - مهمـا توخى الموضوعيـة - لا يملك إلا أن يفصح عن ذات كاتبه وتجربتـه فى الحياة ، وطبيعة إدراكه للأشـياء ، ورؤيته للعالم . لذلك لا يسـتطيع نـاقد أن يـدعى أن قـراءته لعـمل فنى مـا هى القـراءة الصحيحة الوحيدة ، أو القراءة الجـامعة المانعة ، بل إنه من العبث افتراض وجود مثل هذه القـراءة . فالعمل الفنى يولّد العديد مـن القراءات التى قد تختلف من ناقـد إلى آخر ، ومن عصر إلى غيـره ، والتى تمثل كل واحدة منهـا جزءاً من حـقـيقـته . لـقد ذكـر الكاتب المسـرحى الإيطالى لويجى

بيراندللو فى إحدى مسرحياته إن حـقيقة كل منا هى جماع الصور والأفكار التى تتـولد فى أذهان كـل مـن عـرفناهم فى حـياتنا عنّا . وهكذا الحـال بالنسبـة للعمل الفنى ، فحقـيقته لا تفـصح عن نفـسها دفـعة واحدة ، فى صورة كاملة ونهائية أبداً ، بل تتجلى جزئياً ، فى ومضات متفرقة ، تتبعها ومـضات أخـرى . . وهكذا ، إلى مـالا نهايـة ، أو ، فى حالة العـرض المسـرحى ، العابر كـالإنســان ، إلى أن يغيب عـن الحيـاة آخر إنســان رآه وعايشه .

وإننى إذ أطلع القـارئ هنا على جـزءٍ من مفكرتى المسـرحيـة آمل أن يتـذكـر مـعـى بالحـب والعـرفـان كل من رحلوا عن مـسـرح دنيـانا من مبدعين، وأن يـحتفل معى بالبـاقين معنا ، والقادمين إلينا فى المسـتقبل ، وذلك قبل فوات الأوان واسدال الستار .

نهاد صليحة

القاهرة ٢٠٠١

نهاد جاد ...
مسرحية لم تكتمل

بدأت رحلة نهاد جـاد مع الكتابة منذ أن كانت فى الحادية عـشرة من عمـرها . . فقد كـانت الإبنة الوحيدة لأسـرة دائمة الترحـال بحكم عمل الأب. لم تكن تمكث فى أية مدينة فترة كافية لتكوّن دائرة من رفاق اللعب والأصدقاء . . إذ سـرعان ما كان ضجيج القطار يحملها بعـيدا إلى مكان جديد وغربة جديدة فى مـدرسة جديدة . كانت طفولتهـا رحيلا دائما مع كتبها وأوراقها . . الصديق الوحيد الذى لا يختفى ولا يهجر فيجرح القلب ويدمى الشعور . تعلـمت نهاد منذ الصغر أن تحادث الأوراق . . واسـتمر الحديث حتى نهاية عمرها القصير .

كانت رحلة نهاد جاد مع الكتابة رحلة حوار مع النفس ، واستكشاف للعـالم ، وبحث عن الفـضـاء الفنى الذى يتـسع لطاقـات الإبداع الكامنة داخلهـا . . عن المحيط الذى يتـسع لموهبـتهـا العريضـة التى لم تدرك إلا مؤخراً أنها موهبة درامـية بالدرجة الأولى ومن الطراز الأول . فرغم غلالة الوحدة المشوبة بطعم الأسى - تلك الغلالة التى غلّفت روحها منذ الطفولة وكانت تطفو فى نظراتها الساهمة أحيـانا كسحابة عابرة - كانت نهاد تمتلك

حسًا دراميًا كوميديًا رائعًا ، وكانت روح الفكاهة تتألق فى نبرات صوتها ، وتكركر ساخرة فى مساحات صمتها البليغ ووقفاتها ، حين تقص علينا حادثة أو قصة ، أو تروى لنا من وجهة نظرها تجربة خضناها معا فنكتشف فجأة جانبها الكوميدى ونضحك من أنفسنا .

كانت نهاد فى حديثها العادى التلقائى محدثة بارعة ، ومقلدة رائعة بالصوت وتعبير الوجه ، وكأنها معجونة بكل عصائر الدراما . وفى يقينى أن الوحدة والترحال فى الطفولة ، وتأملها الصامت آنذاك لعالم الكبار من موقع المتفرج ، قد غذى فيها هذه الموهبة الدرامية ، فجعلها تخلق عالمًا خياليًا يموج بالبشر والأحداث ، تملأ به فراغ وحدتها . واعتادت نهاد موقع المتفرج من الحياة . . ولذلك حين دفعها حبها للمسرح إلى محاولة التمثيل فى الجامعة دهشت حين وجدت نفسها على خشبة المسرح . . فى موقع لم تعتده . . فقد اعتادت طول حياتها أن تراقب البشر دون أن ينتبهوا لوجودها فإذا بها فجأة هدف مئات العيون . تسمرت نهاد مكانها . . ولم تنطق كلمة واحدة . . ووقف مخرج العرض ، الأستاذ حسن عبد السلام ، يشد شعره فى الكواليس .

كانت نهاد تعشق المسرح . . لكنها كانت تخافه . . ربما لأنها تزوجت الكاتب المسرحى المرموق سمير سرحان ، وعاشت معه تجارب إخراج مسرحياته إلى النور ، ولمست عن قرب المعاناه المرعبة «والدوخة» التى يدوخها الكاتب الرجل فى بلادنا حتى يضع نصه على خشبة المسرح . .

فما بـالك بالمرآه ؟! وخاصة إمرأة مـثلها .. عزيزة النفس إلى درجـة غير عادية .. خجولة منطوية فى أعماقها - رغم حياتها الإجتماعية الصاخبة ؟ كانت نهاد أبعـد ما تكون عن شخصية المرأة المقتحـمة ، وكانت تدرك أن طريق المسرح تكتنفه متاهات قـد تبتلع الإنسان قبل أن يصل .. فإذا وصل وجد نفسه خـالى الوفاض . لهذا انصرفت نهاد إلى مـجالات أدبية أخرى وحاولت أن تصم أذنيها عن هدير المسرح فى دمائها .

مارست نهاد الكتابة الصحفيـة ، وأدب الأطفال ، والقصة القصيرة ، وكانت فى كل الأحوال جـريئة جسورة ، لها موقـفها الواضح من الأنماط القـائمـة . كـانـت ترفض أن تُـخضع الحـيـاة المرنة المتـجـددة لقـوالب متحجرة، وكانت تؤمن بالجدل والتجدد والـتغيير حتى لا يغدو العالم بركة آسنة ، وكانت متسـامحة ، ديمقراطية إلى أبعد الحـدود ، وأذكر أنها قالت لى مرة - حين عَلَّقْت على زيف أحـد معارفنا ، وتضـخم ذاته الذى يهدد بالانفجار - قالت : «فى مـستشفى المجاذيب يتقمص المجانين شـخصيات عـدة .. وهكذا الحـال مع العـقلاء ، وإذا قـرر أحـد الناس أنه نابليـون بونابرت أو مارى أنطوانيت .. فـلا مانع عندى .. على شرط الا يحـجر على حق الآخرين فى أن يكونوا روميو وجولييت أو أنطونيو وكليوباتره» .

ولأنها كانت تؤمن بالحرية والتجـربة ، وتكره التلقين والتنميط ، فقد حطمت نهاد فى كتـاباتها القليلة للأطفال القالب التعليـمى الجامد ، البارد المتعالى ، الذى أرسى قـواعده كتـاب الأطفال فى أوروبا فى القرن التاسع

عشر ، وورثناه عنهم فى الشرق . كانت نهاد تمقت سياسة الترغيب والترهيب فى معاملة الأطفال ، فترى فى الترغيب نوعًا من الرشوة ، وفى الترهيب ضربًا من القهر . . وكانت تؤمن أن أقصر الطرق إلى قلب الطفل وعقله هو احترامه وعدم محاولة خداعه . قالت لى : «يستطيع الكاتب أن يخدع الكبار لكن الصغار لا يخدعون» . ولما كانت نهاد تتمتع بتلقائية وشفافية الأطفال وتمردهم ، فقد نجحت فى الكتابة للأطفال ، وكونت مع الفنان إيهاب شاكر ، صديق عمرها وصنو روحها ، ثنائيًا ناجحًا فى عالم أدب الأطفال لفترة .

لكن أدب الأطفال لم يكن المحيط الذى يتسع لوعى هذه الإنسانة الذى شحذته الثقافة فغدا حادًا براقًا كالسيف . لهذا اتجهت نهاد إلى القصة القصيرة ، لكن حدودها الضيقة - حدود اللقطة الواحدة - خنقتها . . فقد كانت ترى الحياة كبحر متصل متلاطم الأمواج ، لا كسلسلة من اللقطات أو التجارب المنفصلة ، وكان خيالها دراميًا بطبيعته ، يحول العالم إلى مواقف حوارية متشابكة - مواقف جدل وصراع . وأخيراً كسرت نهاد قشرة الخوف وحاجز التردد ، واستجابت لنداء المسرح ، وألقت بنفسها فى لجته العاتية ، ويعلم الله كم عانت وتعذبت حتى وصلت إلى شاطئ النجاح .

كانت نواة مسرحياتها الأولى **عديلة** قصة قصيرة بعنوان **الرجل الذى لم يصبح** ، زاوجت فيها بين السرد بضمير الغائب والمونولوج الدرامى ،

وحين قرأتـها علينا فـى مـدينة «ردينج» الريفيـة ، القريبـة مـن لندن ذات مـساء ، خلال زيارة لنا مع زوجهـا سميـر سرحان ، أكـدنا لها ثلاثتنا ، وخاصة زوجـى ، محمد عنانى ، أنهـا مسرحيـة تتخفى فى ثياب القـصة القصيرة .

وكانت مسـرحية **عديلة**، التى وضعت نهـاد جاد فى مصاف كـتاب المسرح المصرى بجدارة، وكشفت عن تمرسها العميق بفنون الكتابة المسـرحية، وتقنيات المسرح ولغاته . ولا عجب فى هذا ، فقد درست نهاد المسرح فى كلية الآداب فى قسم اللغة الإنجليزية ، ثم حصلت على درجة الماجستير فى الدراما من جـامعة إنديانا فـى أمريكا ، وعايشت إخـراج كل مسرحـيات زوجها ، فكانت تقضى فى البروفات معه وقـتًا أطول مما تقضيه فى بيتها . ولهـذا ، جاءت **عديلة** خـالية من كل عـيـوب العمل المسـرحى الأول - كالتقرير والخطابة والتطويل والرطرطة اللغوية - جاءت ساخنة ، ساخرة ، شديدة الفكاهة ، تحـمل فى طيات أسلوبها الرشيق ، الذى يلامـس الشعر فى مناطق عدة ، دون تكلف ، أو إفتـعال ، نقداً ضارياً ، وتعرية قـاسية لفساد القيم البرجوازية التى تـزيف وعى الفرد ، وتعزله عن واقعه ، وتحد آفاق الفعل ، وتسحـبه إلى قوقعة الأوهام العقيمـة. لقد كانت بطلة نهاد امرأة بسيطة التعليم ، تشربت قيم البرجوازية الصغيرة - شهوتها للتملك ، وحبـها للتظاهر ، والتفـاخر ، وأنانيتـها - ونظرتهـا إلى الثروة والمناصب كمـثل أعلى ، وهدف فى حد ذاته . لهذا لم تفـهم عديلة أحلام زوجـها

المحامى الثورى ، ونغصت عليه حياته بتذمرها الدائم الذى نلمسه فى الموجة الأولى من المسرحية . فرغم أن المسرحية من فصل واحد ، إلا أنها تتشكل من موجتين متلاحقتين ، تنتهى موجة التذمر الأولى برنين التليفون، وخبر تعيين الزوج وزيراً ، فتبدأ الموجة الأخرى التى تحمل عديلة إلى قمة النشوة ، فى سلسلة من أحلام اليقظة، التى توظفها نهاد جاد بمكر شديد للسخرية اللاذعة من بطلتها . لكن الموجة لا تلبث أن ترتد إلى بداية المسرحية ، حين تكتشف عديلة أن زوجها الذى ظنته نائما قد مات ، فتتحطم أحلامها الزائفة على صخور قيمها العقيمة .

ورغم سخرية نهاد الشديدة من بطلتها ، إلا أنها لا تفقد تعاطفها معها ، ولا تجعل المتفرج يكرهها . فنهاد لا تدين عديلة بالدرجة الأولى ، بل تدين المجتمع الذى أفرزها ، وزيف وعيها ، وقولب نظرتها إلى الحياة ، فقد كانت نهاد تؤمن أن المرأة هى المرآة الصغيرة التى تتجمع فيها كل ملامح المجتمع الكبير ، فهى أقل أفراده حرية ،وأكثرهم تعرضاً للأمر والنهى ، وتشرباً للقيم ، ولهذا فهى ضحيته الأولى . كانت نهاد جاد تنفر بشدة من النظرة السطحية المثالية التى يطرحها الأدب النسائى للمرأة ، وترى فيها تزييفاً لواقع المرأة وتثبيطاً لهمة التغيير ، وكانت تتساءل ساخرة : «إذا كانت الأوضاع القائمة المجحفة للمرأة تفرز هذا النوع الرائع من النساء الذى نجده فى الكتب ، فلماذا إذن نطالب بتغييرها ؟» كانت نهاد تسخر من بطلاتها لتوقظ وعى المرأة بما يمكن أن يحدث لها لو انها استسلمت لتيار

القيم السائد . وكانت سخريتها تنبع من احترامها للمرأة، وإيمانها بقيمتها ، ولهذا جاءت بطلتها الثانية صفية ، فى محطة الأتوبيس (التى تحولت فيما بعد إلى العرض الملتهب ع الرصيف) ، امرأة عادية أيضاً ، لا تختلف عن عديلة فى أحلامها ، رغم تعليمها الجامعى ، فهى أيضاً نتاج الطبقة البراجوازية ، التى تنحصر آمالها فى الأشياء المادية . ولهذا ، تغترب صفية جسدياً ورمزياً جريا وراء أوهام الثلاجة والفيديو والتلفزيون ، وتعود بكتل الجماد هذه ، لتكتشف أنها لم تفقد شبابها وزوجها وأمل الأمومة فقط ، بل حياتها كلها ، ممثلة فى بيتها ، فلا تجد سوى الرصيف الذى تتكوم عليه حولها رموز قهرها وعبوديتها - الأمتعة والأدوات الكهربائية !!

إن نهاد تدين صفية لانسحابها من معركة البناء ، وتخليها عن دورها القومى ، ودورها الأمومى أيضاً ، وفى لفتة مسرحية بارعة ، تجعل نهاد جاد بطلتها تربط جهاز الفيديو حول بطنها ، وتدعى أنها حامل ، لتتهرب من الجمارك ، فتجعل هذا الجهاز الأصم بمثابة الجنين ، وكأنها تقول لنا من خلال هذه الصورة البالغة الفكاهة إن نظام القيم السائد يحول الإنسان الحى إلى آلة لا تنجب إلا آلات صماء ، وإن اندحار الحلم القومى ، ممثلا فى صوت عبد الناصر ، كانت نتيجة طبيعية لتخلى الجميع عن أدوارهم ومسئولياتهم - رجالا ونساءً - ونتيجة لنسق القيم البرجوازى القائم ، الذى يضع السلعة فى مكان أعلى من الإنسان .

وتضمنت رحلة نهاد الإبداعية جولات فرعية فى عالم المسرحية التلفزيونية ، والفيلم السينمائى ، فكان فيلم النساء ، الذى حمل نفس طابع التعرية الساخرة للقيم والأوضاع ، وكانت فردوس إلى الأبد ، ثم عزيزة ، التى تألقت فيها سهير المرشدى مع كرم مطاوع وعبد الرحمن أبو زهرة. لكن حبها الأول والأخير كان المسرح ، وكانت تكتب مسرحية جديدة قبل رحيلها ، لكن المسرحية لم تكتمل ولم تكتمل الرحلة . ولا يدرى سوى الله أين كانت الرحلة ستحمل نهاد جاد ، وأى مناطق إبداع جديدة كانت سترتادها .

عبد الله الطوخى
والصمت قبل الأوان

لم يقدر لى مشاهدة أى من مسرحيات عبد الله الطوخى على خشبة المسرح ، أو قراءتها فى زمن كتابتها . وكان السبب هو الغربة . وحين عدت إلى الوطن عام ١٩٧٧ ، كان هذا الإنسان والكاتب النزية قد طوى كغيره من جيل الستينيات صفحة المسرح ، وتفرغ للكتابة الأدبية .

وربما كان السبب فى حالة عبد الله الطوخى ، وفى حالات عديدة أخرى ، هو اختلاف المناخ الفكرى والفنى ، وبداية عصر الانفتاح ، وتسيُّد الفرق المسرحية التجارية . ورغم ذلك ، فالقارئ لمسرحيات الطوخى يدرك على الفور إنها تشكل فيما بينها سلسلة مكتملة الحلقات ، أو قل رحلة بحث ، ما أن وصل الكاتب إلى نهايتها حتى توقف .

ولعلنى لا أجانب الصواب إذا قلت أن عبد الله الطوخى ينتمى إلى ذلك النوع من الكتاب الذى تتصل الكتابة عنده اتصالاً حميميًا بالحياة فى كل مستوياتها ، وتتحول الصفحة البيضاء لديه إلى مساحات تعترك فيها المشاعر والأفكار والذكريات ، لتفجر كل الأزمات الروحية ، والفكرية ، والوجودية . وحين يتجه هذا النوع من الكتاب إلى المسرح ، لا يختلف

الأمر . فأنت إذ تقرأ مسرحياتهم تشعر وكأنك تعايش - عبر آليات التجسيد المسرحي واستعاراته - أزمات عقل معذب ، وصراعات روح حائرة في ذروة احتدامها وسخونتها ؛ ويصبح هذا الملمح مصدر قوة هذه الأعمال ، مهما تنوعت أساليبها الفنية ، وتفاوتت مستوياتها التقنية .

ومن البديهي أن حياة أي كاتب ومشاعره لا تنفصل عن كتابته ، لكن الفرق بين كاتب وآخر يتمثل في درجة احتواء الشكل الفني لهذه المشاعر، وترجمتها إلى معادلات استعارية ، مكتفية بذاتها ، بحيث لا يتبقى فائض مؤرق يدفع القارئ دفعاً - كما يحدث عند قراءة أوجست سترندبرج مثلاً- إلى البحث والتنقيب في حياة الكاتب وتاريخه ، وملابسات انتاج العمل ، وايضاً في اعماله الأخرى .

ولا يمثل هذا الفائض الانفعالي - الذي يفيض عن حاجة الحبكة أو الموقف أو الشخصيات - عيباً في حد ذاته ، بل قد يتحول في بعض الأحيان إلى طاقة شعرية متوهجة تذيب العام في الخاص ، وتستدعى الواقع التاريخي داخل الواقع الخيالي للعمل ، بل وتصل أعمال الكاتب بعضها بالبعض لتكون فيما بينها نصاً واحداً متصلاً .

وهذا هو الحال في مسرحيات عبد الله الطوخي . لقد أرقتني مسرحيته طيور الحب التي كتبها عام ١٩٦٤ ، ودفعتني لإعادة قراءتها مرات ومرات، وكانت تارة تذكرني بأعمال الكاتب النرويجي هنريك ابسن في مرحلته الواقعية من ناحية التشكيل واكتمال الصنعة ، وتارة تذكرني بالكاتب

السويدى ستريندبرج - أيضا فى مسرحلته الأولى الطبيعية - فى نبرتها الانفعالية العالية التى تكاد أحيانا أن تعصف بالبناء . وشيئاً فشيئاً وجدتنى أقر لنفسى أن ما يجذبنى إلى المسرحية هو ذلك الفائض الانفعالى الذى بات يمثل لى «لاوعى» النص إذا جار التعبير . ورغم أن الطوخى لا يبخل على شخصياته بفصاحة التعبير عن أزماتها ومشاعرها ، وأدق خلجاتها النفسية ، ويسبغ عليها بلاغة لا يستهان بها فى الجدل الفكرى والوجودى ، يظل يطاردك احساس عميق بأزمة طاحنة تبطّن الكلمات ، وكأنها الهواء الذى تتنفسه الشخصيات ، أو الغبار المتعلق فى سماء النص الذى تكاد أن تشعر بمذاقه فى فمك .

هل كان هذا الغبار بقايا انهيارات مزلزلة عصفت بحياة الكاتب ، وحاول احتواءها فى شبكة من العلاقات الدرامية ، الإنسانية والعاطفية والفكرية المركبة ، بغية تطهير نفسه من آثارها ؟ إن حسن - الشخصية المحورية فى المسرحية - يعانى من شرخ عميق فى جدار وجوده - شرخ يتجسد على المستوى البصرى فى الديكور الذى يتكون من منزلين يفصلهما بعمق المسرح شارع جانبى ، ويتجسد على مستوى الحبكة فى علاقته بزوجته فاطمة من ناحية ، وحبيبته رمزه من ناحية أخرى - تلك العلاقة التى تتردد أصداؤها المضطربة فى تنويعات عديدة فى النص ، كما تتجسد فى علاقته بالسياسة وبالكتابة . ويفرز هذا الشرخ إحساسًا باليأس حتى الموت - على حد قوله ، ورغبة عارمة فى الهروب ، حتى وإن جاء عن

طريق تدمير النفس . وتمضى شخصية حسن فى التصدع التدريجى ، حتى يعايش جنازته فى النهاية ، فى غفوة يصحـو منها لينطلق خارجاً من بيته، متجهًا إلى النهر ، يحدوه صوت وابور البحر ، الذى يتردد دوما فى خلفية النص كنداء للرحـيل . وتتركنا المسـرحية والنداء سـابح بين دلالات الفناء والهروب والخـلاص التى تتعلـق فى ضوء بنفـسجى قد يشى بـالشروق أو الغروب .

ورغم أن الطوخى يشيـر على لسـان بطله - تقريراً - أن سبـب شرخه الوجودى هو مـوقفه الفكرى المنقـسم إزاء الثورة ، يظل التصـريح مفتـقداً للإشباع الدرامى ، فكأن الطوخى قد اكتفى بتجسيد النتائج دون المقدمات. ورغم ذلك ، فقـد جاء تجسـيد النتـائج على درجة من الســخونة المؤلمة ، فكأننا نلامس سلكاً كـهربيًا عاريا ، فـإذا بنا ننسى المقدمات والأسـباب ، ونعايش مع البطل تجربة احتراق اليقين وانهيار الذات .

ولعل هذه المسرحية هى التى دفـعتنى إلى قراءة الأجزاء الثلاثة الأولى من سيرة الطوخى الذاتية ، ولم يخب ظنى ؛ فقد وجدت فيها تجسيدا حيًا لمقدمات **طيور الحب** ، وكم كانت متـعتى حين أعدت قراءة المسرحـية بعد المذكرات ، فقد أدركت حينذاك عمق التجربة الشعورية التى تسعى المسرحية إلى تصويرها .

وإذا كان الطوخى قد جـسد لنا فى **طيور الحب** أزمته الـروحية الأم ، وآلام الانسلاخ عـند تربته الفكرية الأولى وصـحبـة الرفاق ، تاركاً خـيطاً

رفيعاً من الأمل فـى عبور الأزمة وتحقيق الانتمـاء إلى أرض جديدة ، فإنه فى مسرحيـته التالية - **المرأة التى تكلم نفسها كثيراً** - يلتقط هذا الخيط ، ويتتبع مساره ، الذى يفضى فى النهاية - فى مفارقة مأساوية ساخرة - إلى انكسار جديد وصدمة أشد وطأة على الروح .

ورغم أن الطوخى يجتهد هنا ليطرح أزمته الشخصية فى صورة درامية موضوعـية ، فيستبدل حسن - الذى كـان قناعاً شفافـاً له فى مسرحـيته الأولى - بامرأة ، إلا أن تاريخ بطلته الجديدة ، عواطف ، ليس فى حقيقة الأمر سـوى استكمال لمسيـرة بطله الأول ، حسن ، عبـر استعارة دراميـة جديدة . فـعواطف فى هذه المسـرحية ، التى نشـرت فى مارس ١٩٦٧ ، امرأة نجحت بعد جهد من الفكاك من أسر علاقة روحـية عقيمة كانت أشبه بالسجن ، كمـا نجحت فى تجاوز مرحلة من التخبط والضـياع ، كانت فى حقيـقتها سعـياً إلى الانتحار ، كمـا تصفها ، وهى مرحلة تستدعى بقوة مرحلة انهيار حسن وضياعـه فى المسرحية الأولى . وإذا كان حسن قد ترك بيته فى **طيور الحب** متجها إلى النهـر على أمل العبور إلى شاطئ جديد ، فإننا هنا نلتقى بعواطف وقد عبرت هذا النهر ، ووصلت إلى ما تصورته بر الأمان ، واستكانت فى عـلاقة حب وزواج جديدة مع فارسهـا حمدى ، الذى يوشك أن يخوض معـركة الانتخابات . لكن الماضى يأبى أن يتـركها فى سلام ، ويتجسـد لها فى أشباح تحاصرها فى بيتها ، الذى تحول تحت وطأة العزلة التى فرضتـها على نفسها ، وفرضها عليـها حمدى إلى سجن عقيم . ولا يـلبث الماضى أن يقتحم جدران هذا السـجن الأنيق فى صورة

مرفت - صديقة عواطف القديمة ، وشريكتها فى مغامرات الضياع - التى تأتى تجرجر وراءها أذيال الفضيحة التى ألقت بها إلى السجن بتهمة الخيانة الزوجية . وفى مواجهة الماضى ، لا تصمد العلاقة الجديدة ، وتكتشف عواطف زيف فارسها المُخلِّص ، وأنانيته ونفاقه ، فتتركه وتخرج إلى العالم الرحب ، خلف جدران العزلة ، لتبحث عن صوتها الحر وكيانها المستقل ، بعيداً عن كل أنواع التسلط الفكرى والروحى .

ورغم أن شخصية عواطف هنا تعد استكمالاً وتطويراً لشخصية رمزة فى **طيور الحب** ، كما تستدعى بقوة شخصية نورا فى مسرحية **بيت الدمية** لإبسن ، بما فى ذلك صفقة الباب الأخيرة [والحق أن مسرحية **المرأة التى تكلم نفسها كثيرا** تكاد أن تحاكى مسرحية إبسن فى بنائها العام محاكاة تامة وتتبنى مثلها قضية حرية المرأة وحقوقها وكيانها المستقل] ، ورغم عنف المواجهة الأخيرة بين حمدى وعواطف التى تذكرنا بالمبارزات الكلامية الحادة بين المرأة والرجل عند سترندبرج - رغم كل ذلك لا يملك من قرأ **طيور الحب** ومعها الجزء الثالث من قصة حياة عبد الله الطوخى ، المعنون **سنين الحب والسجن** ، إلا أن يرى فى مسرحيته الثانية هذه ترجمة رمزية لأزمته مع المنظمات الشيوعية أولاً ، ثم مع نظام عبد الناصر ثانياً ، بعد أن تحول إلى الإيمان بالثورة . فإذا كان زواجه الأول مع الشيوعية قد تحطم على صخرة تسلط المنظمات ، فإن زواجه الثانى مع الثورة لم يصمد طويلاً أمام الممارسات القمعية للنظام ، وإن خلف فى نفسه رغبة عارمة فى الحفاظ على مبادئها والسعى إلى تحقيقها .

ولكن بعيدا عن هذه القراءة السياسية للنص ، التى قد يرفضها البعض، أو يحتج عليها أو يدينها ، تظل مسرحية **المرأة التى تكلم نفسها كثيراً** مسرحية جريئة ساخنة ، محكمة البناء على النهج الكلاسيكى الواقعى، رغم بعض اللمسات التعبيرية التى تساهم فى خلق الجو النفسى العام، وتكثيف الحالة الشعورية [مثل العاصفة والأشباح] ، ورغم توسل الكاتب بالرمز لتجسيد حالة الكبت التى تعانيها البطلة من خلال الخادمة الخرساء . كذلك تزهو المسرحية بحوارها المتوتر ، المتدفق حينا ، المتردد أحيانا ، وهو حوار تتعدد نغماته ومفرداته وطبقاته وفقا للشخصية ، والظرف النفسى، والموقف .

وفى نفس الكتاب ، مع **المرأة التى تكلم نفسها كثيراً** ، نشر عبد الله الطوخى مسرحية من فصل واحد ، أسماها **الأرنب الأسود** . وفى هذه المسرحية ، تعلو النبرة الرمزية والتعبيرية ، رغم احتفاظ الكاتب بالإطار الواقعى . فالمنظر المسرحى ، وفق الارشادات المسرحية ، يصور بيتا ريفياً زال عنه «العز» وطالته يد الاهمال ، لكن مفردات هذا المنظر لا تلبث أن تكتسب من خلال الحدث طاقة إيحاء تتخطى دلالاتها الواقعية . أما الحدث، فقد يبدو ساذجاً ومضحكاً على المستوى الواقعى ، فهو لا يتعدى بحث الفلاحة أمينة عن أرنب أسود شارد ، تخشى عليه أمها العجوز المتسلطة من العرسة . لكن ما أن يبدأ البحث ، حتى تنخرط أمينة فى مونولوج طويل ، تقطعه الخيالات والذكريات ، وبضعة جمل تتبادلها مع

صغيرها . وتدريجيًا تتكشف لنا أزمة أمينة : إحساسها الممض بالهوان ، وتمزقها بين الولاء لزوجها الذى يدعوها إلى الرحيل إلى أرض جديدة ، وولائها لأمها التى تدعوها للبقاء . ويزيد من أزمتها إحساسها بأن الطرفين لا يأبهان بها وبحيرتها ومعاناتها . وبين البقاء فى الأرض القديمة التى زال عنها العز ، وباتت لا تحمل وعداً سوى بالشقاء ، وبين الرحيل إلى الأرض الجديدة ، حيث الغربة والمجهول ، تتمزق أمينة ، ويضاعف من عذابها ووحدتها إتهام كل من زوجها وأمها لها بأنها «خايبة» . وإزاء هذا الاتهام، الذى يمثل القشة التى قصمت ظهر البعير ، تتحدى أمينة آلآم جسدها المنهك ، وخوفها من الظلام والعقارب والثعابين ، والعفاريت أيضا ، وتضع حياتها فى كفة والعثور على الأرنب الأسود فى كفة . وفى سبيل اقتناصه ، تضع يديها داخل جحور مخيفة فى الحائط المتداعى - وليس من قبيل الصدفة أنهما جحرين ، فأحدهما يرمز للأم والآخر للزوج - ثم تغوص فى أكوام القش ، وكأنها تجاهد أمواجاً عاتية محملة بالمخاطر ، وأخيراً ، تلقى بنفسها فى فوهة الفرن المظلم البارد . وحين تبرز أخيراً ، ملطخة بالهباب والعفار ، نراها تمسك فى يدها صيدها الثمين . يبدو لنا الأمر أولاً وكأنه انتصار ، فقد تحول بحثها عبر النص - وعلى تواضعه - إلى امتحان عسير لإثبات الذات والأهلية ، وتحولت مراحله إلى فصول فى ملحمة صغيرة غدت بطلتها .

وإذا كان يوليسيس قد عاد من مغامراته البطولية ليجد زوجته بنيلوبى فى انتظاره ، تصد بمنوالها طمع الطامعين ، فإن أمينة حين تعود ظافرة

بصيدها الثمين إلى أمها ، تجدها تغط فى سبات عميق ، وقد نسيت الأرنب والإبنة والحفيد أيضًا ، بل والزوج المشاكس . وإذ تهبط ذراع أمينة شيئاً فشيئاً وهى تمسك بالأرنب الأسود ، بينما ينتفخ جيبها بثمرة جوافة أرسلها إليها الزوج مع ابنه عربون صلح تافه اشتراه من خليلته ، يهتز جسدها بغضب جامح ، ترتفع موجاته إلى وجهها المتعب ، لتعلن دون كلمات انبلاج الوعى فى نفسها ، واكتمال مفارقة النص . فالأرنب الأسود- موضوع البحث وغايته - هو فى أحد تفسيراته [وأى رمز يحتمل عدداً من التفسيرات] تجسيد استعارى لأمينة ، فهو خوفها وجبنها وعتمتها الداخلية ، وهو أيضًا هزيمتها ورغبتها فى الفرار والحرية .

ومرة ثانية ، أو ثالثة ، أجدنى أتلمس فى هذا النص القصير تضاريس المحنة فى حياة عبد الله الطوخى ، وذلك التمزق فى الولاء بين دعوة القديم ، المألوف ، ودعوة الجديد ، المجهول ، المحفوف بالمخاطر ، وذلك الاحساس بهوان الذات عند أصحاب كل من الدعوتين .

نشرت **الأرنب الأسود** في مارس ٦٧ ، وفى يونيو كانت النكسة ، وبعدها بأربع سنوات نشر الطوخى مسرحيته الرابعة **المشخصاتية** ، التى قامت على مسرح ٢٦ يوليو بعدها بعام ، فى فبراير ١٩٧٢ ، بنجوم مسرح الجيب ، من إخراج عبد الرحيم الزرقانى ، ومع سهير المرشدى وأحمد عبد الحليم ومحمد نوح فى أدوار المرأة والمؤلف ومغنى القرية .

وتنتمي هذه المسرحية صراحة إلى ما يطلق عليه أدب الحرب أو المعارك، فهى عمل هدفه الأول هو التغلب على آثار الهزيمة ، ورفع الروح المعنوية لدى الشعب ، وشحذها للمقاومة والنضال . ويضع المؤلف هدفه هذا على لسان مغنى القرية نوح ، فى المشهد الثانى من الفصل الأول ، حين يقول :

الفن هو اللى فاضل

ويا الغلابة يقاتل

يناضل

لحد الفجر ما يطلع

لحد الحق ما يرجع

أخضر بلون السنابل

وتنطلق الحبكة من هذه المقولة بوصول المؤلف حسن - إبن القرية المقيم في القاهرة - مع مخرج لتكوين فرقة مسرحية جديدة تقاتل «ويا الغلابة» . ويفجر هذا الوصول صراعاً بين القديم والجديد على صعيدى الفن والفكر ، يتمثل فى المواجهة بين مفهومين للفن ، من خلال الفرقة المسرحية القديمة والفرقة المسرحية الجديدة ، أحدهما يرى فى الفن لعبة ترفيهية تغييبية ، تصرف الناس عن شئون حياتهم ، والآخر يرى فيه قوة توعية وتثوير ومواجهة ، كما يتمثل فى المواجهة بين الفكر الثورى ، الذى

يمثله حسن [وهو هنا ، مرة أخرى ، قناع شفاف للمؤلف] ، وبين الفكر الرجعى ، الذى يمثله الزوج عبد الغفار ، الذى يقاوم انشاء الفرقة الجديدة بكل ما أوتى من قوة ودهاء .

وعند هذا الحد ، تتحول المسرحية عن الواقعية إلى شكل المسرحية داخل المسرحية ، أو اللعبة داخل اللعبة ، ولكن دون أن تصل إلى حالة التمسرح الكامل . فأهل القرية يتحلقون فى ساحة واسعة أمامنا ، حول منصة مرتجلة ، وتبدأ لعبة تقودها إمرأة مقنعة ، ولا تلبث اللعبة أن تتحول تدريجيا إلى شكل المحاكمة التى تعرى كل مساوءات الماضى . والمرأة ، على المستوى الواقعى للحبكة ، هى حبيبة حسن السابقة ، التى خانها وتخلى عنها ، وزوجة عبد الغفار الحالية ، التى سجنها وقهرها ، ومنع عنها الشمس والهواء . ومن خلال المحاكمة والحوار الدائر حولها ، تطفو الدلالة السياسية واضحة على السطح ، ويشف قناع الواقعية ، فيكشف حسن عن وجه عبد الله الطوخى ، ومعاناته ، وتحولاته الفكرية ، واحساسه بالذنب ، وخاصة فى الفقرة الحوارية التالية :

حسن : (مقاطعا) سامعين ؟ عرفتوا كلامى ؟ هو ده بقى موقفه من زمان . . من أى حاجة جديدة فى البلد . . يشوشر عليها بأى طريقة ويشكك فيها عشان تموت من أولها وبعدين يقول فين هى الثورة ، الثورة ما عملتش حاجة ، الثورة رجعتنا لورا . .

عبد الغفار : آه يا منافق ، دلوقت بقت ثورة ، ولما كنت بتقول عليها انقلاب ؟ نسيت ؟

حسن : لا ما نسيتش طبعا .. وأيامها كانت أفكارى بتعجبك .. وبقينا أصدقاء ، رغم المستخبى فى النفوس .

عبد الغفار : أنا عمرى ما تفقت معاك فى فكر ...

حسن : فى التآمر معلهش .. مش كده ؟ .. لكن إحنا مش بتوع تآمر .. ومش جامدين ، وكان لابد من الاعتراف بإن كل اللى حصل ده ثورة : طرد الملك ، تحطيم الاقطاع ، خروج الإنجليز .

عبد الغفار : آه .. خروج الإنجليز .. ودخول اليهود .. مش كده ؟

ورغم أن الطوخى يدين عبد الغفار ، جاعلاً إياه رمزا ليس فقط للرجعية ، بل أيضا للحكم العسكرى ، وذلك حين يجعل حسن يصيح به قائلاً : «علشان تبقى صادق مع نفسك ومع الناس ، لازم تقلع الهدوم اللى أنت لابسها دى [أى الجلباب والعباءة] وتلبس لبس الجنرال وتعيش بها على طول فى وسط الناس .. علشان دى هى حقيقتك » . ورغم أن الطوخى يتعاطف بوضوح مع حسن . إلا أنه لا ينتصر له فى نهاية الأمر ، بل لا يتورع عن إتهامه بالخيانة ، ويزيد من ألم هذا الاتهام أنه يأتى على لسان المرأة التى تتحول فى النهاية إلى رمز واضح للوطن ، وإلى الروح المحركة والموحدة لجموع الشعب .

ويبدو أن الطوخى كان يتلمس فى هذا النص ، وفى تلك الفترة التاريخية ، طريقا للخلاص ، يقوده خارج متاهاته الأيديولوجية ، وعذاباته الفكرية ، ووجد وقتها أن الطريق الوحيد هو الالتحام بالناس، والتوحد مع الأرض الأم ، والعودة إلى أصوله الريفية . ورغم ما فى هذا الحل من رومانسية ، إلا أنه كان أيام النكسة السوداء شعاع الأمل الوحيد . ولاشك أن هذه المسرحية ، بكل عناصرها الفنية الجيدة ، وبمواجهتها الصادقة مع النفس ، وبألحان محمد نوح ، وشموخ سهير المرشدى ، قد ألهبت قلوب المشاهدين ، وكم أتمنى لو كنت قد رأيتها معهم على خشبة المسرح .

ورغم أن مسرحية **حادث القرن العشرين** ، ذات الفصل الواحد ، قد نشرت فى نفس الكتاب مع **المشخصاتية** ، إلا إننى أعتقد أنها كتبت فى تاريخ سابق عليها ، فهى تفتقد روح السماحة والعذوبة والشحن التى نجدها فى المشخصاتية ، وتلك النزعة إلى العفو والتسامح ، رغم مرارة الأخطاء وفداحتها ، أملاً فى التماسك وتوحيد الصف . فمسرحية **حادث القرن العشرين** ، وهى من فصل واحد قصير ، تشبه فى وقعها وإيقاعها ، طلقة الرصاص التى تنطلق فى نهايتها لتحسم الصراع بين مدحت عبد الرؤوف - الكاتب المشهور ، والصحفى المرموق ، الذى كان ثائراً يوما ثم استكان إلى حياة الرغد والدعة ، وتحول إلى منافق ، وكيان مزيف يدمر من حوله ، ويطفئ وهج الإبداع والحرية داخلهم ، وبين كمال - تلميذه

السابق وضحيتـه الحالية - الذى يصر على مواجهته بخيانته . ويأتى موت كمال بيد استاذه ، فى نفس اللحظة التى يولد فيها طفله ، الذى يلقبه بالمخلّص ، قبل أن يلفظ أنفاسه ، وهى نهاية عاطفية رومانسية سهلة، تناقض ذلك الإيمان بالجماعة الذى تصدر مسرحية المشخصاتية .

وأظن أن الطوخى قد كتب هذه المسرحية فى فعل تنفيس عن غضب حاد عارم ، فهى أكثر مسرحياته عنفا وانفعالاً . والانفعال هنا يأتى عارياً، ساخناً ، يذيب قشرة الفن فى أحيان . ولعل الطوخى كان فى لحظة كتابة المسرحية قد وصل إلى لحظة يأس انتحارية ، تطهر منها عبر فعل الكتابة ، فانتحر مجازيًا عبر بطله - قناعه الدرامى - ثم عاد ليؤكد من خلال مديحه- المثقفة التى خُدعت وغُيبت ثم استيقظ وعيها [وهى قناع آخر للمؤلف] - أنه لم يمت . فالمسرحية تنتهى بكلماتها وهى تحتضن جسد كمال وتصيح : «إنت ما متش يا كمال ، والمواجهة مستمرة . . المواجهة حتفضل مستمرة» . وفى الخلفية ، تولول سرينة بوليس النجدة ، مختلطة بصراخ الطفل الوليد - المخلّص المنتظر .

وإذا كانت مسرحية حادث القرن العشرين تمثل تنفيسًا عن شحنة انفعالية عنيفة ، تنطلق من خلال موقف صراع يذكرنا بصراع سعيد مهران مع رؤوف علوان فى **اللص والكلاب** [ويبدو أن هذا النوع من العلاقات الصراعية المدمرة كان أمراً مألوفا فى حياة جيلنا والجيل الذى سبقه ، ويبدو أن الخيانة كانت فى تلك الفترة التاريخية غموسًا يوميًا] ، فإن عبد الله

الطوخي ، ككاتب درامي ، يمضي في مسرحيتيه التاليتين ، والأخيرتين، ليستكمل مسيرة رأب صدع الثقات ، التي بشرت بها المرأة التي تكلم نفسها كثيراً ، ووعدت بها فعلاً فنياً مسرحية الشخصانية .

وكان استكمال المسيرة في مسرحية يا حياتي من أول وجديد ، التي كتبها عام ١٩٧٢ ، ومثلت على مسرح الجمهورية - بعد العبور - عام ١٩٧٤ ، تحت عنوان الطفل المعجزة ، بنجوم المسرح الحديث ، مع الراحل حسن عابدين في دور أمين - الرجل الطفل - وسميرة محسن (ثم عايدة كامل) في دور الزوجة ، أماني ، وتحية علي في دور الشغالة وردة . ومن الجدير بالذكر أن «دور الشغالة يحتل مكانة هامة في مسرح عبد الله الطوخي (لم يتسع المجال سابقًا لذكرها) . ففي مسرحيته الأولى، طيور الحب ، ترتبط الشغالة نعمة [بكل ما يستدعيه إسمها من من دلالات] ، بقصة ناعسة وأيوب ، وتيمة الصبر الطويل ، وأمل التوحد مع الحبيب المكافح في القرية البعيدة ، وفي مسرحية المرأة التي تكلم نفسها كثيراً ، تتحول سعدية [من السعد طبعا] إلى رمز لانسحاق صوت الشعب المصري كله من ناحية أمام لغو المثقفين ، وإلى رمز أيضا لبلاغته الحقيقية رغم الصمت ، فلا عجب إذن ، أن تنتهي المسرحية ، لا بعواطف / نورا وهي تصفق الباب خلفها ، بل بالخرساء التي تفهم كل شيء رغم بكمها وهي «تقف مشدودة القامة . . . ووجهها للجمهور . . وابتسامة نصر رهيبة على

فمها المفتوح» ، فكأنها تبارك وتصفق لانعتاق عواطف من سجن الفارس المزيف . وفى مسرحية المشخصاتية ، تطالعنا «بهية الشغالة الصغيرة . . . كملاك صغير طيب» ، عبر شباك المرأة المسجونة - بعد أن ظل مقفولاً عمراً بأكمله - لتعلن انتهاء عصر القمع والسجن ، بعد أن تصيح بها المرأة : «افتحى الشباك يا بهيه . . افتحيه ومتخافيش . . افتحيه . . افتحيه . » ويفضى تحرر بهية إلى تحررنسوة القرية جميعاً ، ممثلين فى جليلة ، التى تعلن قرب نهاية المسرحية : «أنا جليلة اللى أبويا حلف على يمين أول السهرة وحبسنى فى البيت . هربت وجيت» . وقى يا حياتى . . من أول وجديد ، تلعب الشغالة ورده - وهى فتاة فى السادسة عشرة من عمرها - دوراً هاماً فى شفاء أمين من أزمته النفسية التى تسببت فى تكوصه إلى الطفولة ، هرباً من عبء مواجهة قوى الفساد ، التى تهين آدميته وتضع رأسه تحت حذائها . ففى الفصل الثانى ، يقول أمين : «مش عارف يا ورده لو ما كنتيشى معايا الأيام دى ، كنت عملت إيه . » فوردة ، ببراءتها وحكمتها الفطرية ، تفعل مالا يستطيعه الصحفى أو الطبيب النفسى ، أو الزوجة المثقفة أمانى ، أو أمها التى لازالت تؤمن بالخرافات . إنها تنخرط مع أمين فى تجربة استرداد الوعى عبر اللعب دون فرضيات أو قوالب مسبقة . لكن الطابع الإيجابى لشخصية الشغالة القروية الساذجة فى مسرح عبد الله الطوخى ، لا يخلو من هالة رومانسية واضحة ، تتجلى فى اختيار

الأسماء ، وطبيعة الشخصية التى تحمل صورة مثالية مبالغة ، فحواها الخير الكامل ، والبراءة الخالصة ، والغيرية المتكاملة، والاستكانة الوادعة ، والتسامح التام .

وفى يا حياتى من أول وجديد ، يختار الطوخى قالب الكوميديا ، بكل ما يحمله من دلالات المصالحة مع المجتمع والاحتفال بالحياة ، وينتقى موقف النكوص إلى الطفولة ليوظف طاقاته الكوميدية ، ومفارقاته الهزلية، فى تفجير الضحك . أما الدوافع التى تفضى إلى هذا الموقف الفكاهى المؤلم ، فهى - مرة أخرى - قوى القهر والفساد والتسلط ، الممثلة فى الشركة التى يعمل بها أمين ، والتى تسعى إلى إرهابه عن طريق الضرب حين يكتشف فسادها . وتنتهى المسرحية إلى ضرورة اكتمال القوة العضلية والعقلية حتى يتمكن المرء من الخلاص .

وهكذا نجد الطوخى عام ٧٢ يعود مرة أخرى إلى الواقعية التى بدأ بها فى طيور الحب ، لكننا نفتقد هنا حرارة المعاناة ، ووجع الحيرة والتخبط الذى ألهب الصراع فى المسرحية الأولى . ولا أعتقد أن الكوميديا - من ذلك النوع الأنيق ، البرجوازى ، المرتب المحسوب - كانت أفضل وعاء لاحتواء مأساة أمين . ففى القالب نفسه - قالب كوميديا حجرة الجلوس [أو حجرة النوم] - ما يناقض موضوع المسرحية . لكن يبدو أننا عام ٧٤ كنا قد بدأنا مرحلة الانهيار المسرحى الكبير التى فرضت علينا التسطيح

كشرط للظهور على المسرح . وأذكر فى ضباب معتم من الذكرى إننى شاهدت هذه المسرحية يوماً تحت عنوان الطفل المعجزة أثناء زيارة قصيرة للوطن ، ولم يبقى فى الذاكرة منها سوى انطباع بأناقة وافتعال الزوجة أمينة- ولا أذكر إن كانت سميرة محسن أو عايدة كامل - وسوى مشهد حسن عابدين - رحمه الله - بجسده الهائل ، يتبختر «بالبرباتوز» ، ويستغل كل طاقات مشهد انفراد أمين بالشغالة وردة لاستخلاص كل دلالاته الجنسية الممكنة والمستحيلة . تبخرت طاقات الثورة والحيرة والمعاناة، ودخلنا عصر الانفتاح ، والمسارح التجارية ، وانفصام الشخصية ، وتدهور الفن . ورغم ذلك ، ففى صحوة مسرحية أخيرة ، هجر الطوخى الواقعية ، وتبنى أسلوباً تعبيرياً تعليمياً خالصاً ، وكتب مسرحية أشبه بملحمة بطولة وفداء ، وأيضا مرثية ، إسمها العاطفة والبذور ، عام ١٩٧٦ .

هنا لا نجد شخصيات درامية ، بل أدواراً - إمرأة ورجل وفتاة ولص وملك وأفعى ، وشاعر وفلاح وراعى ، وسمين ونحيف وأشقر ، وفتى «واحد» وفتاة «٢» ، ووحش ، وحامل بوق وحامل طبلة ، وحراس وفتيان وفتيات . أما المكان والزمان فهما مبهمان ، وإن كان الكاتب يستخدم عددا من الإشارات الواضحة التى تحيل المكان إلى فضاء رمزى ، والزمان إلى زمن أسطورى . وتطرح المسرحية فى البداية صورة مجتمع منحل فج ،

ديدنه اللهــو والعب والخنوع ، ووسط صـخب أفـراده ، لايـنتبـه أحـد لدمدمات الرعد البعيدة وهدير العاصفة الزاحفة . الرجل الحالم فقط [قناع درامى جديد للطوخى] يسمعـها ويشم فى الهواء رائحـة الخراب القادم ، وحين تقع الكارثة ، يتحـول هذا الرجل إلى مخلّص من طراز أوزوريس ، يسعى إلى إحياء الأرض الـتى أغرقتها العاصفة فى طوفان من اللهب أحرق الأخـضر واليـابس . وفى الفـصل الثـانى يبـدأ الرجل رحلة البـحث عن الجذور، التى يستلهم فـيها الطوخى الملاحم والأساطيـر القديمة والحواديت الشعبية ، فنجد الرجل يتعرض للاغواء والتهديد المرة تلو المرة ليترك سعيه، فيلتقى بـالوحش أولاً ، ثم باللصوص ، ثم يجد نفـسه فى وادى الحيات، حيث الأشجار يلتف حول كل منهـا أفعى ، وكل أفعى امرأة ماكرة ، برية الجمـال والنظرات . وحين ينجو من هذا الوادى ، يكون قـد أشرف على الهـلاك ، لكن أطياف حـبيـبتـه المنتظرة ، وجمـوع الجوعى ، وأصـوات الشهـداء، تظل تستحثـه حتى يصل بالبذور إلى مـشارف الوادى ، ويموت فوق الجـسـر الموصل له . لكـن موته هذا يهـبه خلود الشـهداء ، فتنـتهى المسـرحية وقـد حصلت الأرض علـى بذورها ، وانتصـبت الأشجار مرة أخرى، ونرى الرجل المخلّص جالسـاً تحت شـجرة ، «ونظرته متطلعة إلى أعلى ، باسمـا فى جلال وشمـوخ» . وتحت شجـرة أخرى «يجلس . . . الشـهداء الثـلاثة : الراعى والشاعـر والفلاح . . مـقابل الرجل . . كـأنما يتبادلون الابتسامات . . ولكن بلا أدنى حراك» .

ويبدو أن الطوخى قد وصل بهذه المسرحية إلى مرحلة سلام فى حياته وفكره ، فهجر المسرح الذى طالما فجر فى ساحاته أزماته الوجودية ومعاركه الفكرية . وكان المســرح أيضًا عام ٧٦ قـد بدل وجهه ، وتخلى بالأصـياغ الرخيصة ، وصـار ساحة لهو مجون وترخص ، كـتلك الساحة التى نراها فى بداية العاصفة والبذور . وفى علمى أن هذه المسرحية الأخيرة لم تمثل - مـثلهـا فى ذلك مـثل مـعظم إنتـاج الطوخى المسـرحى . ومن المرجح أن الطوخى لم يكتبها لتمثل ، فالإرشـادات المسرحية تتطلب لتنفيذها إمكانات فنية وخيال إخـراجى يعجز المسرح المصرى عن تحقيـقه فى حالته الراهنة . ربما كـتبهـا الطوخى كأغنية وداع ، أو أنشودة سلام واستـسلام معاً ، تعلن الأمل واليأس معاً ، وأفول زمن المواجهات الحقيقية ، والصراعات الدرامية الملتهبة .

آخر مسرحيات يوسف إدريس :
البهلوان .. بين لعبة الفن ولعبة الحياة

فى عـام ١٩٦٥ ، وصف المحلل النـفـسى «إريـك بيـرن» الـسلوك الإجتماعى بانه ألعاب يلعبها البشر» ، وذلك فى كتاب يحمل هذا العنوان. وفى مسرحية البهلوان ، يصور لنا الفنان الطبيب ، والفـيلـسوف الساحر ، يوسف إدريس ، الواقع الاجتماعى وقـد تحول إلى لعـبة سلطوية معقدة ، تتعـدد فيها الأقنعة وتتنوع ، وتتشابك الأدوار وتتصل ، حتى يصعب تميز الوجه من القناع ، والزيف من الحقيقة .

إن واقع رئيس التحرير ، حسن المهيلمى ، سـواء فى الصحيفة أو فى منزل الزوجيـة البرجـوازى ، يبدو لنا ، رغم الديكور الواقـعى الصرف ، زائفًا مصنوعًا ، وكأنه مسرحية واقعـية تقليدية ، تعتمد على مبدأ الإندماج فى الدور والإيهام بحقيقته ، أى على اخفاء اللعبة والقناع . ويؤكد يوسف إدريس هذا الطابع المسـرحى المصنوع لواقع بطله ، إذ يـستـعيـر من تراث الكوميـديا صورة مسـرحية شـائعة ، هى صورة المهـرج الذى يرتدى ثياب الخادم الفهلوى الأفاق ، ويمكر على أسياده دومـا لمصلحـته الشخصـية . إن حسـن المهيلمى يتـقمص دور الخادم الذكى هذا فى لعبـة السلطة المتقنعة

بقناع الواقع ، ويؤديه بمهارة ، ويندمج فيه اندماجا يكاد ينسيه هويته ويقترب به من حافة الجنون . وحين يعى حسن المهيلمى الخطر المحدق به - خطر الانفصال التام عن الواقع من جراء الاستغراق الكامل فى اللعبة - أى خطر الجنون ، يحاول انقاذ نفسه ، واستعادة توازنه النفسى . لكنه بدلا من أن يرتاد عيادة الطبيب النفسى ، يدلف إلى عالم السيرك ، ويتردد عليه بانتظام ليمثل دور البهلوان .

وليس من الغريب أن يجعل يوسف إدريس بطله ينشد العلاج النفسى فى عالم التمثيل واللعبة المسرحية ، فقد اكتشف علم النفس حديثا أن الدراما تشكل وسيلة فعالة فى تحقيق الصحة النفسية ، وأصبح العلاج عن طريق التمثيل ، أو «السايكو - دراما» ، وسيلة معتمدة فى أنشطة العلاج النفسى الجماعى . وإذا كان أرسطو قد قال قديما أن المأساة تطهر المتفرج من مشاعره المضطربة ونوازعه الهدامة ، فإن «السيكودراما» ، كما يصفها رائدها جـ. ل. مارينو - تستخدم التمثيل لتحقيق الوعى بالذات ، وكشف خبايا النفس وتطهيرها . وهذا ما يحدث لحسن المهيلمى فى عالم السيرك؛ ففى هذا العالم المسرحى الصريح ، الذى يمارس التمثيل حقا لا نفاقاً ، ويلعب على المكشوف ، ولا يحاول اخفاء الأقنعة والأصباغ ، بل يوظفها لفضح اللعبة السلطوية المقنعة - فى هذا العالم الصادق مع نفسه، يستخرج حسن الميهلمى قناع المهرج القابع تحت جلده ، ويرتديه صراحة فوق وجهه ، فيكتشف حقيقته كفنان فى قناع البهلوان ،

وحقيقته كإنسان فى «قفاه» ، الذى تعشقه مرفت لأنه «الوجه» الذى لا يتقنع أبدا .

لقد استخدم الفنان على طول التاريخ قناع الفن لينطق بالصدق ، فكان الفن دائما أصدق من التاريخ ، كما قال أرسطو ، وأصدق من الواقع، كما يقول يوسف إدريس . وفى مسرحية **البهلوان** ، يمثل عالم السيرك والأقنعة الصريحة ، مرآة الفن الصافية ، التى تعكس الصورة الحقيقية للواقع ، وتفضح زيف اللعبة الاجتماعية السلطوية الفاسدة ، بكل أقنعتها وديكوراتها . ففى عالم السيرك ، يظهر رئيس مجلس الإدارة فى صورته الحقيقية كمدير للسيرك ، وكمستغل وأفاق ، وتتحول «إيفا» ، البهلوانة المتقنعة بقناع السكرتيرة ، إلى البهلوانة الصريحة الواضحة مرفت، وتتبدى لنا حقيقة الزوجة الشائهة شريفة فى صورة «معيزة» ، كما يتبدى لنا وجه علاء الناصح فى وجه نجف الصادق . ورغم أن حسن المهيلمى يظل محتفظا فى عالم السيرك بقناع البهلوان - أى قناع الفن المسرحى والكوميديا - إلا أن القناع يتحول من قناع المهرج الماكر ، والخادم الذكى، المتصالح مع السلطة ، المتحايل عليها لمصلحته الخاصة ، وهو قناع المهرج فى الكوميديا الرومانية الواقعية القديمة ، إلى قناع البهلوان الشكسبيرى ، أو المهرج الفيلسوف ، الناطق بالصدق ، والناقد اللاذع للسلطة . إن بهلوان يوسف إدريس يحذو حذو هاملت ، البطل الشكسبيرى الشهير، الذى تقنع بقناع الجنون ، واستخدم الممثلين واللعبة المسرحية ليصل إلى

الحقيقة ، فى عالم ساده الزيف والخلل والخداع . وكما اكتشف هاملت حقيقة واقعة من خلال قناع المجنون الهاذر ولعبة الممثلين ، يجد بطل يوسف إدريس الحقيقة فى قناع المهرج ولعبة السيرك .

إن يوسف إدريس ينطلق في مسرحية **البهلوان** من موضوع مسرحى صرف ، هو التمثيل ، الذى يعنى فى آن واحد الكذب والتظاهر من ناحية والتمثل الواعى للواقع من ناحية ، ويوظف صورة مسرحية صرفة مزدوجة، هى صورة المهرج الخادم ، والمهرج الفيلسوف ، ليقدم لنا تأملاته فى لعبة الفن ولعبة الحياة ، ليدين اللعبة الاجتماعية السلطوية المتقنعة من ناحية ، وليدافع عن شرعية اللعبة المسرحية الصريحة من ناحية أخرى. فإذا كانت الحياة سيركاً كبيراً يعج بالألعاب كما يقول البهلوان ، وكما قال شكسبير من قبل ، فمن الأفضل أن نلعب فى الفن صراحة ، على المكشوف ، لنعرى آليات اللعبة ، بدلا من اللعب المتخفى ، الذى يدخل تحت باب النفاق والكذب والخديعة ، والذى يمارسه المسرح الواقعى البرجوازى، ليدعم اللعبة السلطوية الفاسدة. إن يوسف إدريس يستكمل في **البهلوان** نقده للمسرح الواقعى البرجوازى ، الذى يدعم الأنظمة السلطوية الفاسدة ، وينتصر مرة أخرى للمسرح المتمسرح - أو المسرح الصريح .

وفى إخراجه لهذه المسرحية الثرية المركبة ، التزم عادل هاشم برؤية المؤلف ، ونفذها بدقة لا تحسب له بل عليه . فلو كان قد أعمل خياله فى النص لاختار مكانًا مسرحيًا أنسب للعرض ، ولحقق ازدواجية أدوار الممثلين الكامنة فى النص ، فجعل إيفا تقوم بدور مرفت ، وعلاء يؤدى دور

نجف، والغرباوى يؤدى دور نظيم ، وشريفة تتقمص دور «المعزة» أو «معيزة» . وربما كان عذر المخرج فى هذا أن الممثل المصرى تنقصه شمولية التدريب التى تتيح له شمولية الأداء ، وأن مكانة يوسف إدريس الأدبية والفنية ، ورهبتها ، قد تشكل فى بعض الأحيان قيدا يكبل انطلاق الخيال الاخراجى . ورغم الدقة التنفيذية فى إخراج النص ، يحسب للمخرج اختياره لخيمة السيرك كملمح دائم من ملامح المنظر المسرحى، وتوظيفه لمشاهد السيرك المنوعة ، واختياره لأبطال العرض ، فكان يحيى الفخرانى تجسيداً مبهراً للبهلوان بالمعنى المزدوج الذى قصده المؤلف، واستغلت سحر رامى تدريبها الشاق فى فن البالية لخدمة العرض ، فذكرتنا بما يجب أن يكون عليه ممثل المسرح من رشاقة وليونة بدنية ، ووظفت نهير أمين طاقاتها الكوميدية العريضة فى تجسيد شخصية الزوجة شريفة ، فكانت كاريكاتيراً مضحكًا ومقنعًا فى آن واحد ، واجتهدت الممثلة الصاعدة منال عفيفى فى دور السكرتيرة قدر ما أتاح الدور لها ، فأثبتت حضوراً طيبًا على خشبة المسرح ، ووفق كل من صلاح رشوان وحسن العدل ومرسى الحطاب وعبد الله مراد والمخرج عادل هاشم ، كل فى حدود دوره، وفى حدود تصور المخرج للعرض . ورغم الحيوية التى أضفاها نجوم السيرك على العرض ، لكم تمنينا لو أن نجوم العرض أنفسهم قدموا لنا هذه النمر السيركية ليثبتوا لنا بلهوانيتهم الأصيلة . وأخيراً فإن هذا العرض - رغم مثالبه وهناته - يمثل وسام جدارة واستحقاق لمدير المسرح القومى ، يضعه الجمهور على صدر الفنان الكبير محمود ياسين .

رفاعة الطهطاوى :

قبس من نور فى زمن الردة

وسط هذا الإلحاح التلفزيونى الغريب على إنتقاء الأفلام القديمة ، التى تبث قيما متخلفة ، وعرضها بصورة دورية ، مثل الفيلم المستفز ، الأفوكاتو مديحة ، الذى تخلع فيه البطلة روب المحاماة ، وتعود إلى البلد لتتزوج جاهلاً ، بعد أن آمنت بعدم جدوى التعليم وعمل المرأة . . وسط أخبار الجماعات المتطرفة التى تدعو إلى نبذ الإنجازات العلمية الحديثة ، بدعوى أنها من إنتاج الغرب الكافر ، وتسعى إلى فرض الرجعية والتخلف باسم الدين ، وبحد السيف ، ووسط عشرات المقالات والأحاديث الصحفية والإذاعية ، والمسلسلات التلفزيونية المريبة ، التى تهدف إلى تشكيك المرأة فى قيمة كل مكتسباتها ، وإرهابها من طرف مستتر ، مهددة إياها بخراب الديار ، وفرار الزوج ، وانحلال الأبناء ، وتفكك الأسرة ، وباختصار ، بالويل والثبور وعظائم الأمور إن هى خرجت للعمل ، ناهيك عن أخبار الفنانات والمطربات والمذيعات «التائبات» ، اللاتى تحتفل بعض الصفحات بهن ، لأنهن آمن أخيراً أن صوت المرأة عورة !

أقـول وسط هذا الطوفان الـرجعى الذى كـاد أن يغـرقنا ، أطل علينا فجـأة ، من نافذة المسـرح الاقليمى ، وجه سـمح مستنيـر ، لرجل يقطر عذوبة وسماحة ، أسـقطناه من تاريخنا ووعينا ، أوكدنا ، وهو وجه رائد التنوير رفاعة رافع الطهطاوى .

والغريب أن هذا الوجـه كما رسمتـه ريشة الراحل نعمان عـاشور قد عاش بيننا زمـانًا دون أن تمتد إليـه يد أى من مخرجى الـعاصمـة الكبار . ولكم تمنى نعـمـان عاشـور أن يتبنى هذا النص المخـرج الكبيـر سـمير العصـفورى ، وداعـبة الأمل سنينا ، ثم خبت شمعـة حيـاته مع اندحار الأمل. ولكم تمنيت لو كان بيننا الآن ليشهد الصيـاغة المسرحية المبهرة التى قدمـتها فرقـة السويس القومـية للحمتـه التنويرية تحت قيادة المخـرج المثابر عباس أحمد - العامل فـى صمـت ، الصابر صبر أيـوب ، المؤمن بدور المسرح إيمان يونس رغم الحوت !

لقد التـقط عبـاس أحمد هذا النص المنسى ، وتنـاوله بالإعداد الأمين الذكى ، فخفف من تخـمته اللغوية بالحذف والاخـتصار ، مستعـيضًا عن الكلام واللغـو بلغة التـشكيل المسـرحى البليغ ، وسـعى إلى ربط قضـايا الماضى بقضايا الحاضر ، فأضاف عددا من الاسـكتشاف الهزلية القصيرة ، التى تبلور فى مـواقف صارخة شـديدة الفكاهة والامتـاع ، قضـايا الحرية والتعليم وحقوق المرأة ، وهى القضايا التى تشكـل مع قضية الاستفادة من مدنية الغرب مربع التنوير كما كان يراه رفاعة .

وأفصح العرض عن رؤية تشكيلية ، سمعية وبصرية ، شديدة التميز والحساسية ، تضافرت في ابداعها جهود أشرف نعيم ديكوراً وإضاءة ، والكابتن الغزالي شعراً ، وعطيات الأبنودي مادة فيلمية ، ومحمد سعيد الحانًا ، مع الصوت الريفي الساحر احلام سعد ، وفريق الممثلين الموهوبين، وعلى رأسهم عبد الفتاح قدوره في دور رفاعة . وقد صاغ عباس أحمد هذه الرؤية الجمالية من ثلاثة مكونات رئيسية : وأول هذه المكونات ، هو مجموعة المشاهد التشيلية التاريخية ، التي تتناول سيرة ومواقف رفاعة . وقد حصر المخرج هذه المشاهد حركيًا في منطقة وسط المسرح ، لا تتجاوزها ، فأصبحت هذه المنطقة ، مجازياً ، شريحة من الزمن الماضي. وقد صمم أشرف نعيم لهذه المنطقة ديكوراً دراميًا ذكيًا ، يصور في آن واحد طهطا ، بسواترها الشرقية الخشبية المشغولة وقناديلها من ناحية ، وباريس ، بستائرها الدانتيل الوردية ، التي عشقها رفاعة إبان اقامته هناك ، من ناحية أخرى . وفي البداية ، يتقل رفاعة حركيًا بين طهطا في يمين المسرح ، وباريس في يساره ، رحيلا وعودة ، فتؤكد الحركة انفصالهما واستقلالهما. لكنه حين يعود من باريس بعد أن هضم حضارتها، حاملاً معه الستائر الباريسية التي يصفها واقعيًا ورمزيًا بأنها «مصافي الضوء» ، أي «الفلتر» الذي ينقي أضواء الشرق وأنوار الغرب من شوائبها ، حينئذ يتوحد الشرق والغرب ، طهطا وباريس ، في مكان واحد ، هو بيت رفاعة ، الذي يضم ويوحد الديكور المزدوج .

وكأن رفاعة قد وحد فى نفسه وبيته بين أفضل ما فى حضارة الشرق وأفضل ما فى حضارة الغرب ، وجمع بين الأصالة والمعاصرة .

وحول مجموعة المشاهد التمثيلية التاريخية هذه ، بأسلوبها الواقعى فى الأداء ، ينسج المخرج إطاراً ملحميًا ووثائقيًا يمثل جسراً يعبر التاريخ من خلاله إلى الحاضر ليشتبك معه ويجادله . ويتشكل هذا الإطار الملحمى من كورس المهرجين وفواصلهم الكاريكايتورية الساخرة ، ومن ثنائى الرواة وثنائى الطفل والدرويش، ومن متتالية فيلمية تصور مشاهد معاصرة من باريس ومدرسة أطفال فى قرية مصرية وجنازة صعيدية . إن هذه المادة الملحمية الوثائقية التى تنتمى إلى الحاضر تتقاطع مع التاريخ تشكيليًا إذ تتناوب مع المشاهد التاريخية ، كذلك فهى تحيط بالتاريخ وتحاصره على مستوى الرؤية لتستنطقه ، فقد حرص المخرج على توزيعها حركيًا بين أقصى مقدمة المسرح وفى عمق خلفيته دون أن تتجاوز أبدا إلى منطقة الوسط التى ترمز إلى شريحة الماضى .

أما ثالث مكونات العرض ، فكان العنصر الشعبى التراثى ، وتَمثَّل فى الأهازيج الريفية ، والألعاب الشعبية ، وطقوس الميلاد والزفة والجنازة، وتوديع المسافر واستقباله ، وتوزيع المنشورات بين الناس كمقابل عصرى للمنادى القديم . وقد أفسح المخرج مجال الحركة لهذا العنصر ، فلم يحاصره فى منطقة واحدة بل أطلقه فى كل مكان . كان يتجسد بيننا فى الصالة حينا ، وينتقل حينا إلى مقدمة المسرح ، ثم يزحف إلى وسطه وعمقه ، بل ووجدناه فى النهاية يقفز إلى شاشة السينما الخلفية ، فى

مشاهد جنائزية، أكسبت جنازة رفاعة التاريخية الحية على خشبة المسرح بعداً واقعياً تسجيلياً أفسح دلالتها لتشمل كل مصرى مستنير .

لقد استغل المخرج الفولكلور ببراعة ، باعتباره المحيط الوجدانى الذى يمتزج فيه الحاضر بالماضى ، وجعل منه البوتقة التى انصهرت فيها كل العناصر الفنية لتتوحد فى تكوين جمالى متناغم . وإلى جانب هذا الغلاف التراثى الشعبى ، الذى رصّعته احلام سعد بلآلئ صوتها الشجى ، لعب ثنائى الطفل والدرويش دوراً هاماً فى انتظام حركة العرض الفكرية ، واضاءتها وتأكيدها . فالدرويش يتعلق بالطفل رفاعة منتظراً «المدد» والعون. و«المدد» هو أن يتعلم الطفل الريفى القراءة وأن يستنير ليحرره من إسار الدروشة والغيبوبة والظلام . ويفشل الطفل المرة تلو المرة ، ويتقدم ويتعثر ، ثم أخيراً ينطق ويقرأ . إن هذا الخيط الدرامى البسيط ، الذى يتردد كنغمة خافتة بين المقطع والآخر ، يشكل استعارة شعرية ممتدة ، تنبث فى ثنايا العرض ، لتنتظم وحداته المتنوعة .

وفى هذا العرض الشعرى التكوين تكثر الاستعارات . فالمخرج مثلا يمهد لهذا العرض التنويرى بحالة من الاظلام الشديد ، إذ يرفض إنارة الصالة أثناء دخول المتفرجين ، ويتركهم يتخبطون فى الظلام ، ويتلمسون طريقهم إلى مقاعدهم كالعميان ، لا يهديهم إلا ضوء خافت ، ينبعث من قناديل منثرة على خشبة المسرح . وفى هذا الظلام الدامس ، يبدأ العرض بدخول زفة سبوع رفاعة . وفجأة ، تدرك أن الظلام الذى أعمانا لم يكن سوى تجسيد رمزى لما كان عليه حال مصر قبل التنوير ووصول رفاعة ، كما

ندرك أيضاً ، في مفارقة ساخرة ، أن الصالة ، بواقعها ومتفرجيها ، لم تبتعد كثيرا عن واقع مصر في عصور الانحطاط والظلام والتخلف التي ولد رفاعة في ظلها .

ويطول بنا الحديث عن التقنيات المتميزة لهذا العرض الثرى ، لكن المجال يضيق . ورغم ذلك ، فمن العدل أن نشيد بجهود الممثلين الذين أفلتوا بحكنة ودربة وذكاء من شراك أنماط الأداء الجامدة الجهمة ، التي كرستها المسلسلات التلفزيونية الدينية والتاريخية ، فجاء رفاعة إنسانًا حيًا نابضًا خفيف الظل ، رغم جلاله وعظمته . كذلك تمكنت سهير أيوب ومجدى نعمة الله من تقديم الشخصيات الفرنسية بصورة دافئة مقنعة ، بعيداً عن الأنماط الهزلية للخواجات والأجانب ، وأدت أحلام سعد دور زوجة رفاعة بعفوية محببة ، فأجادت تمثيلا كما تميزت غناء ، وجاءت الجوقة ، ومجموعة الممثلين ، على مستوى متميز من الأداء والانضباط ، والإخلاص والتعاون .

إن هذا العرض نقطة مضيئة في واقع مدلهم . وما أجدره بأن يتجول في ربوع مصر ، وأن يشجَع ويُدعَّم ويحتفى به ، بدلاً من محاربته ومناهضته ، ووضع العراقيل في سبيله ، كما حدث حين ارتحل العرض من السويس إلى القاهرة ليعرض على مسرح السامر ليلتين ، في ظروف مخزية تستوجب المسائلة والتحقيق . ومدد يارئيس هيئة قصور الثقافة ! إرسل بصرك إلى السويس لاتصاف أبنائها المبدعين وانقاذهم من براثن البيروقراطية .

كرم مطاوع ..
فى ليلة حب مصرية

فى زمن الخطر . . . حين تزحف لجج العتمة لتغرق الأفئدة وتطفئ شمس العقل ، وتبتلع منارات الحضارة فى جوف يَمّها المظلم . . . فى زمن الشدة والردة هذا الذى يحاصرنا الآن بجنازيره ورموزه الزائفة وطنطنته الجوفاء ، ويسعى إلى تكبيل العقل بأغلال القمع والمنع ، والتجريم والتحريم ، ويدعم القيد بسياط التكفير وإهدار الدم . . فى هذا الزمن الأغبر الذى يريد فيه بنا البعض أن تتقهقر إلى عصور الجاهلية والهمجية بينما تسير بنا الأفلاك إلى مشرق القرن الواحد والعشرين . . فى زمننا هذا ، تضع اللحظة التاريخية عبئًا ثقيلاً من مسئولية المقاومة والتنوير على كاهل الفنان ، وتصبح ضرورة حياة أن تتكاتف الضمائر الحية والعقول الحرة لتبنى سدًا منيعًا ، أحجاره الكلمات الصادقة . . . الحارقة بنور الحق ، المتقدة بنار الثورة والحب ، والمتفجرة بشعلة الفكر الحر المستنير. ومما يبعث على التفاؤل أن عددًا كبيرًا من العروض التى شهدناها حديثًا قد نشطت إلى تحمل هذه المسئولية ، وكانت أحدث هذه العروض هى ليلة حب عصرية .

فعلى خشبة مسرح الجمهورية ، رأيت الكلمات تتحول إلى شموس وقذائف وأسلحة مقاومة ، حين التحمت طاقات مجموعة من خيرة فنانى مصر وأعمقهم وعيا وأصالة ، نسجوا من كلماتهم وانغامهم ونبض مشاعرهم . . . من اختلاجات الجسد وخفقاته ، ومن نبرات الصوت ودفقاته قصيدًا سيمفونيًا رائعًا فى حب مصرنا - مصر الإنسان والحضارة .
لقد جاء عرض ليلة حب عصرية الشيء بلحن شعبى مصرى قديم ، شجى وأصيل ، وزعه المخرج توزيعا أوركستراليًا حديثًا - كما فعل الروس بألحان عبد الوهاب - فتحول عن صيغته القديمة ، إلى صيغة عصرية مركبة، دون أن يفقد أصالته . فكرم مطاوع فنان يتفرد بأسلوب فى الاخراج يتميز بمحاكاة نموذج البناء الموسيقى ويحمل صيغة أوكسترالية لا تخطئها أذن ، فهو يتعامل مع الممثل وكأنه آلة موسيقية ، أوتارها أحباله الصوتية ، ويجعل البنية الصوتية المركبة فى عروضه أساس معماره الفنى ، والحامل الرئيسى لجماليات العمل ، وفكره ورسالته . وربما كان عشق كرم للغة العربية ، وولعه بموسيقاها ، وكذلك إيمانه العميق بفعالية الكلمة ، والصوت البشرى الصادق ، وراء اتجاهه هذا فى الاخراج .

وقد كانت أشعار أحمد عز الدين ، الجادة الهادئة حينا ، الصاخبة الساخرة حينا ، الثائرة دوما ، هى الألحان التى انتظمها كرم مطاوع فى معزوفته الرائعة ، التى كانت قيثارتها ولحنها الأساسى سهير المرشدى . بل لقد بدت لنا سهير وكأنها أوركسترا بأكمله - كان صوتها ينبض بخفقات

قلب العود الشرقى حينا ، ثم ينساب واثقًا صافيًا كأوتار الكمان ، ثم يصطخب ويعلو كقرع الطبول ليخفت فى همسات الناى والشيللو . كانت تنتقل فى سلاسة ويسر من طبقة صوتية إلى أخرى ، ومن نغمة شعورية إلى نقيضها ، وتسرع بالإيقاع حتى يتجسد أمامنا جوادًا راكضًا ، ثم تبطئ به لتعتصر ألم اللحظة المرورة فى قطرات نكاد نسمع وقعها ، ونشعر بلذعة سخونتها إذ تنسكب فى قلوبنا ، ثم تجعلنا نتعلق بنظراتها المعبرة فى لحظات صمتها البليغ .

وكانت سهير فى حركتها شامخة فى جلال الملكات ، رشيقة رشاقة الأميرات ، رقيقة فى خفة الفراشات ، عذبة عذوبة الأم والحبيبة حينا ، عاصفة حينا كريح عاتية . كانت صوت الضمير والعقل والتحذير ، وكانت صوت الثورة وحق الفقراء ، وكانت العاشقة الخالدة ، فجسدت أشواق ليلى ونفثت من مشاعرها الملتهبة روحا جديدة فى أشعار شوقى ، فكانت أعذب من نطق بأبيات ليلاه ، وحين انتقلت فى لمحة خاطفة إلى دور المرأة اللعوب ، فى شخصية الملكة الغانية كليوباتره ، تمنيت لوانها قدمت رائعتى شكسبير وشوقى كاملتين .

وإذا كانت سهير هى اللحن الأساسى فى هذا العرض ، وآلة العزف الرئيسية فيه ، فإن أوراكسترا الأداء التى صاحبتها لم تقل عنها روعة وحماسا . وقد عزفت هذه الأوركسترا التمثيلية القديرة ثلاثة ألحان مصاحبة، متمايزة ، متعارضة ، شكلت فى اشتباكها وصراعها المحور

الدرامى المنظم للعرض : كان اللحن الأول هو لحن التخلف والرجعية المتقنع بالأصالة الذى تجلى فى عدة تنويعات لعبها باقتدار وانضباط كل من عبد الحفيظ التطاوى ومحمود التونى وفاروق نجيب . وكان اللحن الثانى ، هو لحن العصرية الزائفة ، الذى لعبه بحيوية شبابية دافقة ، خالد الصاوى وأسامة عبد الله ومحمود جعفر وعبير عادل ورنده . أما اللحن الثالث ، الذى تنازعه هذان اللحنان المتصارعان ، فكان لحن المحب المتيم والعاشق المنتظر ، كان لحن الحب المحروم العاجز المتوجع الذى أورثنا إياه التراث الرجعى . لكن هذا اللحن السلبى لا يلبث أن يتطور ويتحول تحولا دراميا إلى الإيجابية حين يشتبك ويتجاوب مع اللحن الأساسى الذى تعزفة سهير- لحن الأصالة والحضارة والتقدم ، لحن الحداثة والفعل الثورى والانتماء ، لحن الإيمان الحق ، بعيداً عن التشدق الانتهازى بالدين ، ولحن الفن الحق ، بعيداً عن التدنى والترهل ، والهستيرية المتقنعة بالتطور. فالعاشق التراثى المحروم ، لا يلبث أن يتحرر من إسار الصورة الرومانسية العقيمة ، لينطلق إلى ساحة الفعل والمقاومة ، ممسكا بيد الحبيبة ، بعد أن كانت وهمًا بعيدًا فى مشهد مجنون ليلى ، يفصلها عنه عرض المسرح كله، ويمتشق سيف العدل المضئ ، واضعًا نصب عينيه رغيف الخبز ، بدلاً من القمر والنجوم . وقد جسد كرم مطاوع لحظة الإدراك والتحول الدرامى هذه فى مسار بطله التراثى الرومانسى من خلال قصيدة حب مأساوية ، لأحمد عز الدين ، تحكى عن موت الحبيبة/الوطن ، وندم عاشقها بعد فوات الوقت . وقد أداها الفنان الموهوب سمير حسنى بأستاذية الممثل المتمرس ،

وإيقاع العارف المتمكن ، فتراسلت مع قصيدة حب أخرى حزينة ، هى قصيدة الفارس الراحل ، التى أدتها سهير ، فتآلف الصوتان ، واتحدت القصيدتان ، وشكلتا العمق الشعورى للعرض ، ولحظة التحول التى تسبق تكاتف الأيدى على طريق الخلاص الحق .

وكانت موسيقى فاروق الشرنوبى مفاجأة رائعة ، فقد استهلمت روح سيد درويش وألحانه ، وحاكت صوتيات التخت الشرقى وإيقاعاته فى أحيان كثيرة ، دون أن تتنازل عن بنيتها الحديثة المركبة ، فحملت الينا من الماضى قيمة الوطنية المشرقة ، وصوته الثورى الشعبى ، وأكدت أن الأصالة هى انتماء متجدد إلى المناطق المضيئة فى التراث ، وليست انغلاقا على الذات فى قوالب التراث الجامدة ، أو انصياعا أعمى لكهنته . وانتظمت الموسيقى أصوات زينب توفيق وطارق فؤاد وأحمد إبراهيم فى غناء منفرد وجماعى ، شرقى وأوبرالى ، لعب دوراً أساسيًا فى نسيج العرض . وكان ديكور روسر مرزوق على نفس المستوى الجمالى الرفيع الذى ميز مفردات العرض الأخرى ، فجاء شديد البساطة والاقتصاد ، تتخذ مستوياته المدرجة أشكالا هندسية مريحة للعين ، وتعبر خلفيته اللونية عن دوامة الحاضر حينا، وتشف حينا ، بتغير الاضاءة ، لتعبر عن ريف مصر المثمر وأشجاره الباسقة . ووظف كرم الاضاءة توظيفًا مقتصد حساسًا فى تنظيم الإيقاع الشعورى للعرض ، وإبراز تباين نغماته ، ولعب بالسلويت لتجسيد أشباح الماضى ، وبالدائرة الضوئية المركزة ، مع تعتيم المسرح كله ، ليجسد دائرة

الأنانية العقيمة التى تسجن فهلوى اليوم ، حفيد إقطاعى الأمس . واقتصر كـرم فى ألوان الملابس علـى الأبيض والأسـود والأخـضـر ، فلخص فى صرامـة فنية دقـيقـة ؛ تبلغ حد الزهد الصـوفى ، صراع قـوى التنوير مع جيوش الظلام الرجعية ، والمتفرنجة ، على أرض هذا الوادى الخصيب .

وبعد ، فـهذا عرض يطور شكل الأمـسية الـشعرية ، ويحـولها إلى صيغة مسرحية درامية وطنية مـتفردة ، تستلهم أشكالا موسيقية عدة - مثل «الأوراتوريو» ، والأوبريت ، والقصيد السيـمفونى ، والموال ، وغيرها ، دون أن تحاكى أيًا منها محاكاة كاملـة ، وهو عرض يشرف مصر وفنانيها ، ويزهو بكلماته النزيهة ، ورسالته المستنيرة ، ورصانة فنه الرفيع .

أحمد مرعي :
عنتره الوجودى

يعد أن شاهدت مسرحية عنتره ليسرى الجندى ثلاث مرات ، من إخراج سمير العصفورى فى السبعينيات، وفى عرض فرقة أسيوط فى الثمانينيات، وأخيراً فى عرض مسرح السامر ، بت أعتقد أن هذا النص الشعرى هو واحد من كلاسيكيات المسرح المصرى القليلة . إنه نص يتخطى حدود زمن كتابته فتجده فى كل مرة يطرح نفسه طرحًا جديداً ، ويفجر طاقات إبداعية ، شعرية وشعورية هائلة . وإذا كان معيار الخلود الأدبى هو قدرة النص على الاشتباك الحيوى مع الإنسان فى عصور مختلفة ، فإن نص عنتره سوف يخلد حتمًا ، وسيظل دور عنتره – تماما مثل دور هاملت– منطقة اختبار وتحدى لكل ممثل يحترم فنه ، ويرى فى التمثيل تفسيراً وابداعاً .

إن دور عنتره كما رسمه يسرى الجندى يحمل بعداً تراجيدياً واضحًا ، تعمقه تلك الأصداء الشكسبيرية التى تترد فى جنبات النص ، فتستحضر إلى عالمه آلام عطيل ، وهاملت ، والملك لير ، وذلك رغم أن البطل هنا

لا يواجه قدراً ميتافيزيقياً ، بـل تركة التاريخ الثقيلة وعجلته الدامية ، التى تقذف به دومـاً بين دوائر العبودية المحكمـة ، لتحول بحثـه عن الحرية إلى سعى وراء سراب . كذلك يحمل الدور بعداً وجودياً ملموساً ؛ فعنترة هو اللامنتـمى أبداً ، المغتـرب دوماً فى بحثـه عن هويته . وهناك أيـضا ذلك البعد السياسى البريختى الواضح الذى يحمله الدور .

ولأن الدور على هذا الثراء والتـعقيد ، فهو يـفرض على الممثل الذى يتصدى له ضرورة الاختيار والتفسـير ، فتجد كل ممثل يطبعه بطابعه . لقد كان عنتـره فى عرض العـصفورى ملحـمياً ، وفى عـرض أسيـوط جليلاً تراجيدياً . أما عنتـره أحمد مرعى ، فقد جاء بطلاً وجودياً ممزقـا ، يتفجر بالغضب والثورة العارمة . كان أحياناً فـهداً جريحًا ، يتواثب بخفة القطط البرية ، وتحمل نـعومة خطوته احساسًـا داهمًا بالخطر ، وكان أحيـانا أشبه بأسد حـبيس ، يتـصاعد حنقـه وإحباطه مع كل دورة يائسة من دوراته ، حتى لتكاد زفراته أن تحـرق الهواء من حولنا . وكان أحـمد مرعى - على دقة حجمه - يتمدد ويستطيل أحيانًا فى وقدة الانفعال ، أو هكذا يبدو لنا، فيتملك خشبة المسرح تمامًا ، بل والعالم من حولنا . كان أداء أحمد مرعى درساً بليغاً فى الصدق الفنى الذكى ، واختيار النمط الحركى الذكى ، الذى يحول الممثل إلى كـتلة تشكيلية إيحائية ، أو إلى اسـتعارة شعرية متـحركة تلهب الخيال .

وإذا كان العرض يمتلئ بالثغرات الفنية ، مثل الديكور الثقيل ، الذى حاصر حركة الممثلين فى خطوط أفقية مستقيمة مملة ، والإطار الغنائى الملحمى المفتعل ، فإن اختيار المخرج إميل جرجس لهذا النص البديع ، ولمجموعة الممثلين المساندة لأحمد مرعى ، وخاصة الرائع محمد أبو العنين، والواعد سعيد عماره ، والقديرة ثريا إبراهيم ، لهو كفيل بأن يغفر له الكثير .

حمدى غيث

وعودة الزير سالم

أحسست بالوجل وأنا اقترب من المسرح القومى الذى افتتح موسمه الشتوى أخيراً بمسرحية الزير سالم .. فلقد شاهدت النص قريباً فى عرضين ، وكانت محصلة الإخراج فى الحالتين إحساساً بالتصدع ، وانقسام النص على نفسه ، وتنازعه حتى التمزق بين تيارين .

إن إخراج الزير سالم ليس بالأمر السهل . فقد جدل ألفريد فرج نصه من خيطين متنافرين ، أحدهما التراجيديا - كما نعرفها عند اليونان وشكسبير ، الذى يستدعيه النص بإلحاح من خلال التضمين المقصود لعبارات وصور مألوفة من ماكبث و هاملت على وجه أخص . وأما الخيط الآخر ، فهو إطار «بريختى» ملحمى ، يضع التاريخ والفرضيات الفكرية التى تبطن عالم التراجيديا موضع النقاش العقلانى والمساءلة الأخلاقية . وكان هدف ألفريد فرج من هذا أن يترجم موقفه النقدى الفاحص للتراث ، إلى بناء درامى مركب ، تتحول فيه التراجيديا إلى معادل فنى للتراث ، وتجسد فيه الصيغة البريختية الموقف النقدى الفاحص له . وهكذا ، جاءت المسرحية تتوسطها سلسلة من تراجيديات الثأر ، بطلها «سالم» ، الذى يجمع إلى مثالية «هاملت» وحيرته وجنونه ، وحشية «ماكبث» .

ويحيط به «جساس» ، الذى يمثل النموذج «الماكبثى» ، و«سعاد» العمياء ، الباحثة عن ثار أخيها ، والتى تستدعى «كسندرا» ، فى مسرحية أجاممنون ، و«اليمامة» ، الباحثة عن ثار أبيها ، التى تذكرنا بكل من «إلكترا» و «أنتيجونا» ، فكأن عالم المأساة قد تلاقت أطيافه فى صورة واحدة، تنطق بالعنف والجنون والشعر ، والبحث والمحموم عن المطلق - صورة لا تعرف النسبية أو حدود الإنسان والتاريخ والزمن . وخارج هذه الصورة ، وضع المؤلف «هجرس» ، الوريث الشرعى للتراث ، الذى اتاح له اغترابه البعد الكافى ليراها فى كليتها ، ويفحصها فى ضوء العقل . فقد تربى على قمة جبل عالية ، وتعلم الحكمة من الأمير «منجد» ، فجاء إلى عالمه التراثى المأساوى المجنون يحمل النجدة .

إن صعوبة النص ، تكمن فى ضرورة الحرص على التوازن بين عنصرى المسرحية ، حتى لا تطغى الملحمية تماماً على العرض ، فيفقد العنصر المأساوى مصداقيته ، أو تطغى المأساة ، فيصبح ظهور «هجرس» لا معنى له ، وتضيع صيغة المسرحية داخل المسرحية التى تنتظم العمل ، وهذا ما حدث فى العرضين السابقين اللذين شاهدتهما من قبل . وثمة صعوبة أخرى تواجه مخرج الزير سالم ، وهى إيقاع النص اللاهث ، الذى يتولد من المفارقة الزمنية التى يُبنى عليها ، وهى احتواء تاريخ يمتد سبعة عشر عاماً فى زمن الساعتين .

ورغم مقدرة حمدى غيث فى الإخراج الكلاسيكى الرصين - الأوبرالى النزعة - فقد استطاع دون غيره من شباب مخرجى عصر

التجـريب ، الذين تصـدوا لهذا النص قبله ، أن يحقق خـاصيـة الإيقا
اللاهث فى تتابع المشاهد ، وتشكيل الحركة ، وتغيير المكان المسرحى ، مر
خلال بعض السواتر و «موتيفـات» الديكور والإضاءة ، دون أن يلهيه هدير
الإيقـاع عن إبراز المناطق الوجدانيـة الحسـاسة بذكـاء ، عن طريق التبطـئ
المحسوبة . ولقد تمكن حمدى غيث أيضا من تحقيق معادلة النص الصعبة ،
وتوازنه الحساس بين العقلانية والعاطفـية ، وبين الملحمية والمأساوية ، ليس
فقط فى التـصميم الكلى للعـرض ، وتشكيل الحركة وإيقاع التـتابع ، بل
أيضًا فى أسلوب التمثيل ، الذى قد يستغرقنا شعورياً لحظة ، لكنه لا يلبث
أن يسلمنا سريعاً ، بســلاسة واقتدار ، إلى نمط التمـسرح الصريح ، الذى
يبعدنا عن دائرة الوهج الوجدانى ، ليفسح مجالاً للتأمل .

وقد سـاعدت ديكورات ومـلابس منى البارودى عـلى تحقيـق الإيقاع
السريع ، وتـعميم الرؤية والـدلالة ، فجمع الديـكور على بساطتـه مرونة
دلالية وقيمة جمالية . وكان العرش المهيمن أعلى المسرح ، على هذا العالم
المجنون ، رمزاً مـؤثراً ، يتلون بلون الدم ، ثم ينحرف ليـصير قبـراً . أما
الملابس ، فقد تميـزت ، مع الأناقة وتناسق الألوان ، بطابع تاريخى عام ،
مما أفاد العرض .

وقد أحسن المخرج اختيار موسيقـاه واستخدمها بذكـاء . كما أحسن
باستغنائه عن رقصات الجوارى التى طالما اثقلت عروض هذا النص . وليته
استغنى أيضاً عن رقصة المعركة . وكان استـخدام السواتر الشفافة والكثيفة
عـاملاً هامـاً فى تحقـيق الانتقـال السـريع بين المشاهد ، وفى تأكـيد بعـد

التمسرح . ولعل المأخذ الوحيد على هذه السوائر هو حاملوها ، الذين البستهم منى البارودى زياً اشبه بزى رواد الفضاء ، فكان هذا انسياقاً غير حكيم وراء مؤثرات التغريب .

وأجاد الممثلون جميعاً دون استثناء ، فكان عبد الغنى ناصر رصيناً ومقنعاً كعادته . وقدم خليل مرسى درساً فى تجنب الميلودراما ، وارتقاء سلم الجلال التراجيدى ، وكان الموهوب الصاعد مقيد عاشور رسولاً «بريختياً» مقنعاً خفيف الظل ، وصوتاً صادقاً مؤثراً لضحايا الحروب المطحونين . وأجادت سهير طه حسين فى دور صعب وجاد . وفاق خالد الذهبى مستواه المتميز المعهود ، فاضفى على تساؤلاته العقلانية صدقاً وحرارة ، واعادت لنا المسرحية فنانة مخلصة مجيدة ، هى نجاة على ، وقدمت لنا وجهاً جديداً واعداً ، هى منال سلامة ، التى امتعتنا برشاقة حركتها وحرارة أدائها . وحمل العرض مفاجأة أخرى ، هى ثريا إبراهيم ، التى جسدت جنون الانتقام وشهوته فى عينيها وفمها وانتصابتها ، فحفرت صورتها فى الذاكرة . وحمل فايق عزب دور «جساس» باقتدار ، فجسد المجون والجنون ، وكان محمد أبو العينين نسمة ضاحكة ملطفة ، ومصدر بهجة فى العرض ، أما بطل العرض ، نبيل الحلفاوى ، فقد تذبذب مستواه من مشهد لآخر ، واخفق أحياناً فى ضبط تحول إيقاعاته الصوتية والجسدية من الوحشية والمجون إلى التأمل الشعرى ، فاحتفظ بنفس الطبقة الصوتية، والأنماط الحركية ، ونظام تقطيع الجمل فى كل الحالات ، دون تنويع ، رغم قدرته المعروفة على هذا .

ألفريد فرج
والبحث عن الأمل في أرض الضياع

بعد سنوات مـن الغربة ، جمـعنى لقاء صـحفى مع ألفـريد فرج فى شقتـه ، المعلقة فى سماء شـارع رمسيس المربدة . وحين سألتـه عن المسار الفنى الذى ينتـوى أن يتـبعـه بعد عـودته ، قـال ، وهو يرسل عينيـه فى سحابات الغبار الملوث بعادم العربات ، وفى البانوراما الأسمنتية القاحلة ، التى حـاصرتنا من كل جـانب عبـر النوافذ : «علينا أن نبـحث عن منابع جديدة للأمل . لقد ركزنا طويلا على السلبيات» .

ولاشك أن ملحـمة **عودة الأرض** كانت مـحاولة على هذا الطريق . فقـد اختار ألفـريد فرج أن يبدأها عند نقـطة انحسار مـد اليأس الذى تلى النكسـة ، فكانت حـرب العاشـر من رمـضان هـى نقطة انطلاق النص . ولكن . . كان على ألفـريد أن يعبر فى نصه بـالمعنى الإيجابى ، الذى تمثله حرب العبور ، إلى شاطئ اللحظة الحاضرة ، عبر صحراوات زمن الانفتاح القـاحلة . وفى الرحلـة ، تسـربت قطرات الأمل الغـاليـة فى الرمـال ، وتبخرت ، فإذا بنا أمام نص يجادل بعـناد فرضيته الأولى ، فى كل مرحلة من مراحله ، ويقاوم سياق المناسبـة الإعلامى ، فيأبى من داخله أن يتحول

إلى نص للدعاية ، وذلك رغم الإضافة والقص والحذف في مراحل العرض الأخيرة ، نزولا على رغبة المسئولين .

لقد حاول الفريد أن يصدق مع نفسه ومع التاريخ فى بحثه عن الوجه الإيجابى للحاضر . وحتى يَصدُق ، كان عليه أن يواجه نكسة الانفتاح التى أعقبت النصر العسكرى ، ومازالت آثارها معنا . وفى المواجهة ، تكشفت حقائق وسلبيات الحاضر ، التى خلخلت السياق الاحتفالى للنص، كنص مناسبات ، فوجدنا البطل لا يجنى من الحرب سوى الاغتراب ، ممثلا فى فقدان الذاكرة والهوية ، ووجدناه مع طبيبته يرتطم المرة تلو الأخرى ، فى المشهد تلو الآخر ، بسدود الحاضر وسلبياته ، فيضطر رغما عنه أن يرسل عينيه إلى الماضى - البعيد أو القريب - فى سلبية موجعة ، إلى الفراعنة وصلاح الدين ، وهزيمة لويس التاسع فى دمياط ، وإلى الفترة المشرقة الأولى للثورة .

وقد فجر التناقض بين هذه الأزمنة الغابرة ، ومشاهد الحاضر ، المعفرة بتراب عجزنا عن مواكبة الانتفاضة ، وبغبار الحرب الأهلية فى لبنان ، وزحام العربات ، والانفجار السكانى ، والارتفاع الجنونى فى الأسعار - فجر هذا التناقض قراءة صادقة مؤلمة ، هى أبعد ما تكون عن التهليل والاحتفال . وربما أدرك الفريد مؤخراً المعنى الحقيقى لنصه ، فحاول أن يعدل كفة الميزان ، بحشو بعض المقاطع الخطابية الإيجابية هنا وهناك ، على لسان البطل الذى يستعيد ذاكرته فجأة ! ولكن هيهات . فرغم الحشو

الخطابى البـراق الأجوف ، ورغم التـشكيـلات الملحمـيـة الناجحـة لكرم مطاوع، ورقصـات محمـد خليل .. رغم الأعلام والأناشيـد الحماسـية، وحضور سـهير المرشدى الباهر ، وشـدو الحجار ونيفين علوبة ، واجـتهاد فاروق الفيـشاوى - رغم كل هذه الجهود الحـماسية ، فإن مـا يترسب فى وجدان المتفرج بعد العرض ، هو إحـساس عميق بالشجن ، ولقطات تبرق فى الذاكرة فتوجع القلب : مرثية الأمل الذى أشرق يوما على حياتنا ، فى كلمات سهيـر الشجية واغنية نيفين الحزينة فى مـشهد المطعم ، الذى يقدم صـورة كـاريكاتيوريـة لحاضـر هزلى ... أبناؤنا الجـرحى الهـائمـون فى الصـحراء ، فى مـشهـد أشـرف فاروق ... الجندى المهـاجر ، شـريف صبـرى، فى مشهد المطار ، الذى يجـسد اغتـراب الجسد بعد أن اغـتربت الروح ..

لقد ذكـرنى هذا العرض ، رغم قشرتـه الحماسيـة البراقة ، بقصـيدة **أرض الضياع** ، التى كتبـها الشاعر ت. س. إليوت ، وصور فـيها إنسان العصر الحديث ، يرتحل فى دروب الحاضر المقـفرة ، بحثًا عن ماء الحياة ، فتختلط فى عينيه مشاهد من الحاضر والماضى ، تؤكد حقيقة الجدب ، ولا يجد فى النهـاية سوى صوت الرعـد الأجوف ، يملأ سمـاءه وأذنيه . ولا يعقبه الغيث .

وسواء كانت قصيدة **الأرض الخراب** أو **أرض الضياع** فى ذهن الفريد فرج حين كتب نصه أم لا ، فإن عرض **عودة الأرض** يظل فى مجموعه ،

ورغم بعده الـدعائى الواضح ، الذى أجهض طـاقته الشـعرية ، مـحاولة صـادقة للإجـابة عن السؤال الذى يطـرحه فى البـداية ، وهو : لماذا فقـد الإنسان المصرى ذاكـرته وهويته بعد حرب العاشـر من رمضان ؟ ورغم أن الإجابة جـاءت على استحيـاء ، بسبب الظرف الإحتفـالى للعرض . . بل وكانت مـبتورة مـترددة فى بعض الأحـيان . . فقـد أثبت هذا العرض أن الموهبة الحقيقية تقاوم التـزييف . . حتى ولو رغم أنف صاحبها . لقد عاد إلينا الفريد فرج فى هذا العرض . . لكنه تأرجح فى برزخ البين بين . . أو صحراء «المابين» ، فى تعبير الراحل صلاح عبد الصبور . . فكأنه عاد ولم يعد . . ومازلنا بعد فى انتظار عودته .

حملة البكوات على خفافيش الصعيد
«أهلا يابكوات» فى أسيوط

كانت مسيرة التنوير قد تعثرت . . والتف التاريخ على نفسه إلى الوراء أو كاد . غشت سحب التخلف وجه الشمس ، فكاد نور العقل أن يغيب . وكان أصل البلاء تلك الحملات البربرية التى شنها التتر الجدد ، أو قل خفافيش الظلام . لم يكن هؤلاء سوى نفر من المضللين ، الذين أدعوا لأنفسهم حق الولاية على ضمائر وعقول المسلمين ، فجهدوا فى سد منافذ الفكر ، وحرق منابر الحرية . . على سيرة التتر الأول . . الذين أغرقوا كنوز عقول الأمة الإسلامية فى لجج دجلة ، إبان هول حريق بغداد الأعظم، عام ١٢٥٨م .

وحين اشتد البلاء وعظم الخطر ، وبات المسرح مهدداً بالخراب فى الوجه القبلى وعامة البلاد ، جمع محمود ياسين فرقته ، وأعد عدته ، وشد الرحال إلى أسيوط . وكان ذلك فى العام التاسع ، من العقد الثامن، فى القرن العشرين .

ولم تكن هذه حملة التنوير الأولى التى يقودها محمود ياسين بمسرحية لينين الرملى ، **أهلا يا بكوات** . . فقد سبقتها حملات إلى تونس ، التى

تموج هى الأخرى بتيارات رجعية عديدة .. ثم إلى بورسعيد .. وهى ساحة أخرى من ساحات الصراع . ولم يكن الأمر سهلا .. فقد سبقت حملة «البكوات» على أسيوط حملة أخرى ، هى حملة «الواد سيد الشغال» ، التى تقنعت بقشور الفن لتقدم فكراً فاسداً .. وظنت أن البذاءة حرية .. وأن التبذل تقدم .. فابتذلت كل المعانى وتاجرت بالتنوير ..

قالت لى عبلة محمود ، وهى مذيعة فى إذاعة شمال الصعيد .. ترتدى الحجاب فى اعتدال جميل .. فلا تجعله حجابا على العقل أو سداً بينها وبين دنيا العمل والناس .. قالت عبلة إن مسرحية **الواد سيد الشغال** قد احدثت أثراً عكسيًا ، إذ رسخت الفكرة القائمة فى الأذهان عن ارتباط المسرح بالتهريج الرخيص والإباحية ، وكان المشهد الذى تحاور فيه بطلها مع قميص حريمى داخلى ، أمضى سلاح استخدمه المتطرفون فى دعوتهم إلى تحريم وتجريم المسرح . أما مسرحية **أهلا يا بكوات** فقد كانت مفاجأة مبهجة لم تتوقعها عبلة .

وكان المدبر لهذه المفاجأة المبهجة لعبلة وأهالى أسيوط ، رجل واسع الحيلة ، يقظ الضمير ، ذكى الفؤاد .. هو محافظ أسيوط . كان اللواء عبذ الحليم موسى - وهو عاشق للأدب والفنون - قد شاهد المسرحية فى القاهرة ، فوجد فيها صورة مشرفة للمسرح ، وسلاحًا نفاذًا يمكن أن يضيفه إلى أسلحته المستنيرة فى مواجهة التطرف والتخلف .. وهى عديدة.. فعرض على محمود ياسين استضافة المسرحية فى أسيوط ..

وكان محمود ياسين على مستوى المسئولية ، فقبل بشجاعة الفنان الملتزم . . رغم إدراكه أن هذه المسرحية فى أسيوط ستكون أشبه بعود ثقاب فى بحيرة من البترول .

وذهبت مع «البكوات» إلى أسيوط ، رغم أننى شاهدت المسرحية فى القاهرة أكثر من مرة . . لكننى أحسست أن العرض فى أسيوط سيكون تجربة جديدة . . فهى مسرحية مقاومة . . تجابه الردة الفكرية بسخونة وجرأة ، وتجسد ببلاغة فنية واضحة ، الصراع الفكرى المحتدم فى مجتمعنا اليوم ، والذى يصل إلى نقطة الالتهاب فى أسيوط بين الحين والآخر . فإذا كنا فى العاصمة نعى هذا الصراع بصورة حادة أحيانًا . . فإن الوعى به فى الأقاليم . . وخاصة الصعيد . . يصل إلى درجة الغليان فى معظم الأحيان . فمقاومة التخلف فى أسيوط مثلاً ، لا تمثل فكرة مجردة ، أو موضوع حديث ، أو جدلاً كلاميًا . . بل هى تجربة يومية معاشة ، تدخل فى نسيج الحياة وأدق تفاصيلها . . إنها تمثل لأنصار النور والتقدم هناك ، صراعا من أجل كرامة الكيان البشرى روحًا وعقلاً وجسدًا . . أى . . ببساطة . . مسألة حياة أو موت .

وربما فسرت هذه المعايشة اليومية لقضية التنوير والتخلف ، ذلك الحماس الطاغى للعمل الثقافى التنويرى ، الذى لمسته فى محافظة أسيوط ، وقائد مديرية ثقافتها ، صلاح شريطة ، والمشرفة على ثقافة الطفل هناك . . نادية الشابورى وكتيبتها الفدائية الن ائية . . فتيات تشرق عيونهن بأحلام

عريضة وآمال باهرة .. يبذلن الجهد والوقت والحب لإبداع المستقبل .. ويرين فى العمل الثقافى مشروع حياة .. لا وسيلة لكسب الرزق ، أو قضاء الوقت حتى يأتى العريس .. وسيدات يرضعن الثقافة لأطفال أسيوط ممارسة ، وسلوكًا ، وفعلاً .

التف هؤلاء جميعهم ، ومعهم أهالى أسيوط من المثقفين والبسطاء معًا حول المسرحية وأبطالها . وحين ذهبت الفرقة فى رحلة نيلية قصيرة ، ظهر اليوم التالى لوصولها ، وبعد العرض الأول الذى توقع الكثيرون أن يصدم ويغضب أهل هذا البلد المستنير بالفطرة ، تجمع الناس على الشاطئ يلوحون بأيديهم ، وامتلأت الشرفات بالنسوة ، وترامت إلى أسماعنا زغاريدهن عبر المياه .. وكانت هذه الأيدى الملوحة والإبتسامات الفرحة والزغاريد أشبه بحملة تأييد تلقائية للعرض ، وأبلغ شهادة على مؤازرة أهل أسيوط لحملة التنوير التى يمثلها العرض ، ويدعو إليها فى كل كلمة ونبضة . سادنا جميعاً إحساس بالاحتفال .. بالفرح .. عبر عنه حسين فهمى بتلقائيته الطفولية . وحبه المتألق للحياة ، حين وثب إلى لنش صغير ، انطلق به يشق عباب الماء فى خط مستقيم إلى الأمام ، وكأنه يؤكد مثل المسرحية أنه لا استسلام هنا ، ولا عودة إلى الوراء .. ثم ينساب به فى دورات مرحة ، كانت تتسع حينا لتقترب من الشاطئ ، وتداعب البسمات المرحبة والأيدى الملوحة ، ثم تضيق حينًا ، لتقترب من الباخرة ، التى وقف فى مقدمتها محمود ياسين ، فى ردائه الأبيض كالقبطان ،

وحوله طاقم مـرح من شبـاب المسرح القومى . ولـم تفلح الـبذلة البيـضاء المستقيـمة الخطوط ، أو البسمة الرزينة الهادئة ، فى أخفـاء موجات الفرح التى كانت تتدفق فى وجدان محمود ياسين .

كان الجـهد والعـمل ، المرح والضحك ، وحب الفن والنـور والحرية والحياة . . تحت شـمس الله الساطعة . . فى أفق سمائه الرحـيبة . . وفى أرضه المـنيرة المنبـسطة ، هى المعانى التى نطق بـها ذلك المشـهد الجمـاعى الرائع . . ذبنا جميـعا في ابتسامات الناس ، وزرقة المياه والـسماء ، ونخيل الشـاطئ ، وأصوات الفـرح . . ووجدتـنى أترنم بعبـارة وردت إلى ذهنى فجأة . . لن تطفئوا نور الشمس . . وتذكرت لينين الرملى بعرفان شديد ، وتمنيت لو كان معنا ليشهد انتصار النور . وفى المساء ، كان العرض .

كان المسرح يموج بالبشر . . رجال ونساء وأطفال من كل الأعمار . . وإحسـاس بالعيد . لم يكن هنـاك مسئـولون . . فقد كـانت ليلة العرض الثانيـة . . كانت قـوات الأمن بالخارج طبـعا . . لكن . . فى سـاحة هذا المســرح المكشوف ، فى مديرية الثقافة ، لــم يكــن هـناك سـوى الـعرض والناس .

بدا محمود ياسين متوترًا بعض الشىء ونحن فى طريقنا إلى المسرح . تصورت أنه يخشى العـواقب ، وحاول حـسين فهمى بمرحه المعـتاد أن يبدد سحابة القلق بشـقاوته ودعاباته . . ثم لزمنا الصمت . . وفجـأة . . وكما

يحدث للمـرء أحيانًا . . انبلجت حـقيقة الموقف لى . . أدركت فـجأة أن التوتر الذى يسود الـعربة الصغيرة لا ينبع من خـوف أو قلق مما قد يأتى به المساء . . وليس خوفًـا من جماعات متطرفـة . . بل هو قلق الفنان الأصيل فى كل مرة يواجه فيها جمهوره ، حتى وإن كانت الليلة الثانية بعد الألف. وتذكـرت عبارة محمود ياسين عصر هذا اليوم ، حـين قال : «لازم أروح اذاكر» .

حين انفرج الستار ، وجدت أن ديكور المسرحـية قد تم تبسيطه بدرجة كبيرة ، مع الاحتفاظ بالـتشكيل الأساسى فى الخطوط والمساحات اللونية ، ووجدت عددًا كبيرًا من الميكروفونات المعلقة فى مقدمة المسرح . . فالمسرح ليست به تجهيزات صوتية حديثـة . . وهو أيضا مسرح مكشوف . واستتبع وجود الميكـروفونات ، بالطبع ، تعـديلات فى الميزانسين - أى الحـركة - وضعت عبئًـا مضاعفًا على حسين فهمى ومـحمود ياسين . وإذا أخذنا فى الاعتـبار أن الميزانسين الأصلى للمـسرحيـة ، الذى صممه المخـرج الخلاق عصام السيد ، يعتمد على الحركة المركبة اللاهثة ، والإيقاع السـريع المتنوع، الذى يتطلب من الممثل ليـاقة صوتية وجـسدية عالية ، أدركنا مـدى الجهد البدنى والعصبى المرهق الذى يبذله الممثل فى هذا العرض .

ورغم الصعـوبات التى نتجت عن اختـلاف الظرف المادى للعرض ، فقـد جاءت **أهلا يا بكوات** فى أسيـوط أروع منها فى القاهرة . أحـسست وكأننى أشاهدها لأول مرة . فجأة ، تماسك دور فاتن أنور ، الذى بدأ فى

عرض القاهرة مـهلهلاً واكتسى منطقًا مـقنعًا ، وشحنة مؤثرة ، فـتحولت الجارية أمنة إلى إنسانة من دم ولحم ، تجسد مأساة المرأة حين تُقهر روحها ، ويستـباح جـسدها . فجـأة تحولت تلك المسـاحات الكلامـية الصـحراوية الشـاسعـة فى الجزء الثـانى ، والتى بدت فى عـرض القاهرة خطابيـة مملة قاحلة، إلى موجات شعـورية متلاطمة حارة . . فقد أضفى عليـها محمود ياسين إحســاسًا عارمًـا بالتوتر والخطر ، فنبـضت الكلمات ينبض أعـصابه ودماه . كانت الكلمـة فى فمه تقفز إلى العقل ، لتـوقظه فى طرقات حادة عالية ، أو توخزه كالإبر المنبهـة مع النبرات العالية لصوته الرائع العريض ، ثم تخفت النبـرات فتتدحـرج الكلمات إلى أعماق الوجـدان حتى تصطدم بجدار القلب ، فتحدث دويًا يزلزل الكيان دون صوت . . كان يتحدث عن المستـقبل المظلم فى ظل الردة والإرهاب ، فـيجـسد هوله فى نظرة عـينيه الشاخصة أمامه ، وكـأنه هاملت يواجه شبح أبيه وقدره الدامى . . وكانت كفاه تمتدان فى ضراعة آسرة ، ثم تتشنج أصابعه فى إصرار ، بينما تتقلص عضلات كتفيه ، ويتقوس ظهره ، وتنثنى ركبتاه ، فنرتعد ونبكى معه رعبًا مما قد يجىء به الزمـان لو ضعنا فى سراديب الماضى المظلمة . فـجأة تحول مشـهد المواجهـة الأخير بين بطلى المســرحية من مـشهد يعـانى من البلبلة الفكرية ، والانقـسام الشـعورى ، إلى مشهد جدلى ساخـن مؤثر ، عميق الدلالة ، مـوقظ للفكر . . فهـذا المشهـد بالذات ، يمثل العـصب الفكرى للعرض ، ويتطلب توازنًا دقـيقًا حساسًـا فى الأداء ، حتى لا تزيف رسالة

العرض ، ولا ترجح كفة الشخصية الوصولية المادية ، التى يمثلها حسين فهمى ، على كفة الشخصية الأخرى ، التى تجسد قيم الحضارة والثقافة . ومما يزيد من خطورة هذا المشهد ، أن حسين فهمى يؤدى شخصية الدكتور برهان بتمكن باهر وجاذبية طاغية ، وخفة ظل عبقرية ، تقنعنا ببشريتها ، دون أن يمحى حدودها الفكرية ، أو يزيف طبيعتها السلبية . وقد أدرك محمود ياسين طبيعة هذا المشهد الصعب ، وتبين بحدس فنى صائب ، أن الأنفعال الداخلى الصادق ، هو الأسلوب الأمثل لتجسيد شخصية المدرس محمود ، حتى يتحقق توازن المشهد . أدرك محمود ياسين أن الممثل الذى يتصدى لأداء هذه الشخصية عليه أن يصدق . . بل أن يؤمن بكل كلمة ينطقها ، وأن ينفعل بها جسديًا ، وعقليًا وشعوريًا ، وإلا ضاع أمام حسين فهمى ، وفقد الجمهور ، واهتزت رسالة المسرحية . ونجح محمود ياسين فى تحقيق مرماه دون أن يفقد أداء حسين فهمى درجة واحدة من حرارته . . بل لقد ازدادت سخونة حسين فهمى فى مواجهة سخونة محمود ياسين .

وفى مشهد الجنون الأخير ، وظف محمود ياسين نبرات صوته فى خلق إيقاعات جديدة على الأذن ، فكانت كل جملة وكأنها مازورة موسيقية محسوبة . وكانت نظرة العين المرتعبة حينًا ، الذاهلة أو الضارعة حينًا ، تتكلم فى لحظات الصمت ، وتتراسل مع الإيماءة والإشارة ، وإيقاع الخطوة وتشكيل الجسد فى مجموعه ، لتخلق لحنًا مركبًا من الأداء

التمثيلى، يطربك ويشجيك ، ويثبت عبقرية هذا الرجل فى التمثيل المسرحى . . وكأن محمود ياسين قد أعاد اكتشاف نفسه من جديد كممثل مسرحى فى هذا النص . . فاعترف أننى منذ سنوات ، لم أكن أجده بحجمه الحقيقى فى الأدوار المسرحية القليلة التى قام بها منذ أن مثل أوديب فى عودة الغائب لفوزى فهمى .

لقد لعب أداء محمود ياسين دوراً كبيراً فى سد أوجه النقص التى أرقتنى فى العرض ، حين قدم فى القاهرة ، وكان له أثر ملحوظ على أداء فاتن أنور . فالممثل ، كالآلة الموسيقية ، عليه أن يلتقط من الآخر ، ويتراسل ويتناغم معه ، وإلا كانت النتيجة هى النشاز . وقد أتاح محمود ياسين لفاتن تجاوبًا صادقًا حاراً ، ألهب أداءها . لكن تمثيل محمود ياسين، لم يكن العامل الوحيد فى تغيير مذاق العرض ورفع حرارته . . لقد توهج الممثلون جميعهم . . مخلص البحيرى . . مرسى الحطاب . . خليل مرسى، وغيرهم . . حتى المجاميع والكومبارس . . وربما كان السبب أنهم جميعًا أحسوا وكأنهم انتقلوا من أطراف ساحة القتال إلى قلب المعركة ، وشعروا أن عالم المسرحية الوهمى لم يعد وهميًا ، بل تجسد واقعًا ساخنًا يحيط بهم . فكانوا يأدون وكأنهم يلامسون أسلاكًا كهربائية عارية . . ولهذا تم التلاحم بين الفن والحياة ، وتدفقت شحنات الصدق من الصالة إلى خشبة المسرح ، فجاوبتها الخشبة بشرارات الفن البراقة ، والتماعات العبقرية .

هؤلاء العمال
ومسرحهم الرائع

كان رائعـاً أن يأتى إلينا شبـاب عمال مـصر من كافـة أرجاء القطر ، ليـقدموا لنـا فى مسـرحهم الصـغير المتواضع ، فى شـارع الجمهـورية ، مهـرجانهم المسـرحى الثامن ، الذى امتـد على مدى شـهر ونصف - من ٧/ ١٠ إلى ١٦/ ١١/ ١٩٨٩ - وتضـمن مـا يربو على عـشـرين عـرضـاً مسرحياً . كان جميـلاً أن نجد نحن عشاق المسرح هذه الثروة من العروض فى فتـرة من الفقر المسـرحى المدقع ، أغلقت فيهـا مسارح الدولة والثقـافة الجماهيرية أبوابها . . وأطفـأت أنوارها ، وبدا وكأن الفن المسرحى قد حزم امتـعته ورحل. وأجـمل من العروض ذاتهـا ، كان الجو المبـهج الذى أحاط بالعروض .

شباب يتوهج بالموهبة والحماسة . . وأنـفاس العشق الحقيقى للمسرح تمـلأ المكان ، وتمتزج بأريج الألفة والمودة الدافئة ، لتـحقق حالة مسرحـية حقيقيـة ، تمتد من خشبة المسرح وكواليسـه ، وقاعة العرض ، إلى الصالة الخارجيـة ومكتب الفنان أحمد عـبد المجيد ، حيث تـدور أقداح الشاى ، الساخنة قبل وبعد العروض ، مع الأحـاديث المحملة بالشجون عن الماضى والحاضر والمستقبل .

قصص كفاح وتضحية وصراع .. وذكريات انتصار ونجاح .. وتجارب ازدهرت ثم عبرت ، ولم تسجل ، وأهيل عليها غبار النسيان . لقد كانت كلمات هؤلاء الجنود المجهولين المخلصين جمراتٍ بددت صقيع شتاء الزيف واللامبالاة والأنانية ، الذى كاد أن يجمد الدماء فى عروق المسرح المصرى ويطمس معالمه .

ولأننى أحترم مسرح العمال وأومن بأهميته، بل وضرورته ، وأحرص على استمراره ، وازدهاره ، فلا أعتقد أن الانفعالات الحماسية ، مهما كانت صادقة ، والتحية العاطفية ، مهما كانت عن حق ، تكفى ، بل ينبغى أن يصاحبها النقد الجاد ، والتقييم الموضوعى، والمواجهة الصريحة . والحق أن النقد والتقييم فى حالة المسرح العمالى ، يمثل مشكلة «عويصة» ، لا تواجهنا مثلاً ، ونحن بصدد نقد وتقييم نشاط فرق الهواة الأخرى ، وذلك لأن عبارة «مسرح العمال» تشير إلى خصوصية ما ، تميز هذا النشاط المسرحى العمالى عن غيره ، مما يجعل الناقد الذى يتصدى لهذا المسرح يتساءل بداية عما إذا كانت تلك الخصوصية ، التى يشير إليها العنوان تتطلب ، بل وتشترط بدورها ، معياراً خاصاً فى النقد والتقييم ، غير ، أو بالإضافة إلى معايير الإجادة التقنية ، والاتساق الفكرى ، التى نطبقها على العروض المسرحية الأخرى غير العمالية ؟ ويقودنا هذا التساؤل ، حول معيار التقييم النقدى الجاد ، إلى تساؤل آخر جوهرى حول ماهية هذه

الخصوصية ، التى تشير إليها عبارة «مسرح العمال» ، وتقودنا الأسئلة حتماً إلى ضرورة تحديد معنى عبارة «مسرح العمال» ، التى اختلف النقاد حولها، وذهبوا فى تفسيرها مذاهب عدة ، ولا زالت - رغم ذلك - تفتقر إلى دقة المصطلح ووضوحه .

وقد استعرض الرائدان ، **إبراهيم الأزهرى** ، **وفؤاد حجاج** ، عدداً من تلك التفسيرات المتنافرة لعبارة «مسرح العمال» ، وذلك فى كتابهما القيم ، **العمال والمسرح** . وإذا تأملنا التعريفات التى ترد فى هذا الكتاب ، فسنجدها تشكل اتجاهات ثلاثة أساسية :

١- أما الاتجاه الأول ، فيؤسس تعريفه لمسرح العمال على طبيعة الموضوعات التى تتناولها المسرحيات التى يقدمها ، والمشكلات التى تعالجها، فإذا كانت تتصل بحياة العمال وواقعهم وهمومهم ، شكلت مسرحاً عمالياً . ويثير هذا التعريف تساؤلاً محيراً : ماذا لو كان مؤلف تلك المسرحيات ومجموعة العرض من فئة وظيفية أخرى غير العمال ؟ أينتمى عرضهم رغم هذا إلى مسرح العمال ؟

٢- أما الإتجاه الثانى ، فيؤسس تعريفه لمسرح العمال على طبيعة القائمين عليه ، والممارسين لنشاطه ، فيشترط فى المسرح العمالى أن يأتى مؤلفه وممثلوه وفنيوه من فئة العمال ، بصرف النظر عن موضوعات المسرحيات . ووفق هذا التعريف ، يستطيع المسرح العمالى أن يتناول القضايا الفلسفية والوجودية العامة ، والمشكلات الإجتماعية التى تعانى

منها فئات إجتماعية أخرى غير العمال ، ومسائل تعرض للإنسان عموماً ، سواء كان عاملاً أو فناناً ، أو حتى أرستقراطيا أو إقطاعياً .

وقد برز هذا التعريف إلى السطح فى الندوة التى أعقبت مسرحية الحلم اللقيط أثناء المهرجان . فقد أثار هذا العرض ، المتميز فى تقنياته ، جدلاً كبيراً حين أعلن الزميل ، الناقد والمخرج ناصر عبد المنعم ، أنه لم يشعر بانتماء العرض على جودته إلى مسرح العمال ، ولم يجد فيه أية خصوصية عمالية ، وتصدى أحمد عبد المجيد للرد قائلاً : إن العمال هم بشر أيضاً ، لهم همومهم الوجودية ، واهتماماتهم الفلسفية ، التى تتخطى محيط حياتهم المادى المباشر ووضعهم الوظيفى فى المجتمع .

ورغم اعترافنا بوجاهة هذا الرد ، فإننا لا نملك إلا أن نتساءل : وما الفرق إذن بين هذا العرض وأى عرض متميز آخر من عروض مسرح الهواة أو حتى المحترفين ؟ وما التبرير لإدراجه تحت مظلة مسرح العمال ؟ وهكذا، تبرز مرة أخرى مشكلة هوية مسرح العمال وخصوصيته ، إذ ندرك أنه لا يكفى أن يقوم عمال بتقديم مسرحية من تأليف عامل ، أو كاتب آخر لا ينتمى لطائفة العمال ، لنصف عرضهم بأنه مسرح عمالى ، وإلا وجدنا أنفسنا نطلق على العروض التى تقدمها مجموعات من هواة المسرح من الموظفين ، أو المهندسين ، أو الدبلوماسيين ، مسرح الموظفين ومسرح المهندسين ، ومسرح الدبلوماسيين وهلم جرا . . بينما تندرج كل هذه العروض فى الحقيقة تحت مسمى واحد ، هو مسرح الهواة .

٣- وأمـا الاتجاه الثـالث ، فـيجـمع كلاً مـن الاتجاهين السـابقين ، ويحاول التـوفيق بينهما ، فـيصف مسـرح العمال بأنه المسرح الذى يقـدمه العمال تأليفاً وتمثيلاً وديكوراً وإخراجاً، ويتعرض لهموم العمال وقضاياهم. وهنا يبرز السؤال المنطقى ، الذى طرحه الإتجاه الثانى ، مرة أخرى : ولماذا مسرح الـعمال فقط ؟ ولماذا لا ننشىء مـسرحاً للأطباء ، وثانيـاً للعلماء ، وثالثاً للمدرسين ، ورابعاً للتجار . . إلى آخر الفئات المهنية ؟

ورغم أن كتاب **العمال والمسرح** يرى أن الهدف من مـثل هذا السؤال هو التشكيك السـاخر فى شرعية ومـنطقية وأهمية وجـود حركة مسـرحية عمالية ، بدعوى أن المسرح هو المسرح ، سـواء قدمه عمال أو موظفون أو محترفون ، طالما استوفى شروط وتقنيات هذا الفن - رغم هذا ، فإن المرء لايستطـيع أن ينكر إن أى تحديد تعـسفى ، ضيق ، مـسبق ، لموضـوعات وقضـايا المسرح العـمالى واهتمـاماته ، يتنافى بصـورة صارخـة مع حرية الإبداع والمغامرة ،والشـورة اللازمة لازدهار أى فن مسرحى حـقيقى ، وإن مثل التحـديد ، يعد ضرباً من التقيـيد والتكبيل ، الذى يحيل خصـوصية المسرح العمالى إلى صيغة نمطية جامدة وغامضة .

وفى تصـــورى أن الســبب وراء هذا الخلـط فى التـعــريف ، وتلك التفسيرات المتـباينة المتضاربة لعبارة «المسرح العمـالى» ، يتصل اتصالاً وثيقاً بطبيعة الفتـرة التى شهدت بدايات المسرح العمالى كحـركة واعية منظمة ، وهى الفـترة التى واكبـت الثورة . فلقـد تميزت هذه الفـترة بتبنـى المشروع التقدمى ، والفكر الاشتراكى ، الذى ارتبط بالطبقة العاملة منذ بزوغها إلى

الوجود ، سواء فى الشرق أو الغرب ، فى مصر أو العالم العربى . ونتج عن هذا التبنى القومى لفكر ومشروع الطبقة العاملة ، أن اتجه المسرح الذى تبنته الدولة ، برمته ، هذه الوجهة ، فوجد العمال مسرح الدولة يتعرض لهمومهم ومشاكلهم ، وينتصر لأحلامهم ، وينتقد الرأسمالية المستغلة ، وينادى بمجتمع الكفاية والعدل - أى بالمشروع الاشتراكى البديل ، الذى كان يمثل عصب الحركة العمالية قبل الثورة ، لكن الفرصة لم تتح له ليزهر مسرحاً بديلاً للمسرح التجارى البرجوازى ، كما حدث فى الغرب، فى اوروبا وأمريكا .

كان من الطبيعى حين ظهر المسرح العمالى المصرى ، فى هذا المناخ التقدمى العام ، أن يبدو رافداً من روافد مسرح الدولة ، أو نشاطاً هامشياً للهواة ، مصاحباً للنشاط المسرحى الرسمى العام ، ومدعماً لرسالته ، وهى الترويج للفكر الجديد الذى تبنته المؤسسة الرسمية . وكان من الطبيعى والمنطقى حينئذ ، أن تنحصر خصوصية المسرح العمالى فى هوية القائمين عليه ، فكان مسرحاً للهواة من العمال ، أى مسرحاً عماليًا فقط بحكم طبيعة ممثليه وفنييه ، الذين اعتمدوا فى عروضهم بصورة أساسية ، وطبيعية، على النصوص المسرحية الجديدة التى يقدمها مسرح الدولة ، المؤازر لمشروعهم ، والمعبر عن همومهم وتطلعاتهم. وكانت النتيجة المنطقية أن اقترب المسرح العمالى من نشاط فرق الهواة التى تمارس المسرح حباً فى الفن والثقافة والتنوير. أما الخصوصية العمالية ، التى تتلخص فى تقديم فكر بديل ، أو مشروع إجتماعى مخالف للمشروع الرسمى ، فقد انتفت عنه .

• نحو تعريف تجريبي للمسرح العمالى :

إن أى تعريف للمسرح العمالى ، يتجاهل خاصية المشروع الفكرى والإجتماعى البديل ، الذى ميز هذا النوع من النشاط المسرحى منذ نشأته فى العالم ، لا يلبث أن يتعثر ويلتف على نفسه ، ويضل فى متاهات جانبية وأسئلة فرعية ، دون أن يصيب قلب الحقيقة . لقد قال لنا علماء اللغة حديثاً ، ومعهم علماء النقد والفلسفة وعلم المعانى ، مثل سوسير ودريدا وجراِماس وفدجنشتاين وباختين ورومان ياكوبسون وغيرهم ، إن المعانى والمفاهيم لا تتخلق وتتحدد إلا فى ظل علاقات النفى والتناقض بين الوحدات اللغوية المختلفة . وقديماً تحدث العرب عن تعريف الأشياء باضدادها . وفى حالة تعريف المسرح العمالى ، علينا أن نتبع نفس المبدأ ، فنعرف المسرح العمالى بنقيضه التاريخى الطبيعى ، ألا وهو المسرح البرجوازى ، الذى نشأ المسرح العمالى بدافع من الثورة عليه ، وعلى صورة الأيديولوجية التى يعبر عنها ، ويدعمها ويروج لها . وهكذا يمكننا أن نطرح تعريفاً تجريبياً للمسرح العمالى ، فنصفه بأنه المسرح الذى يطرح بديلاً فنياً وفكرياً معارضاً ومناهضاً للمسرح البرجوازى والمسرح الأرستقراطى من قبله .

ونحو إثبات فرضيتنا التجريبية هذه حول تعريف طبيعة المسرح العمالى وخصوصيته، علينا أن نعود إلى التاريخ- تاريخ المسرح والحركة العمالية المسرحية، ونشأتها فى الغرب ، علنا نجد فيه تدعيماً ومؤزارة لتعريفنا هذا.

• نحو إثبات تاريخي للتعريف :

لم يوجد العامل بالمعنى الحديث للكلمة فى العصر اليونانى القديم ، إذ كان العمل اليدوى قاصراً على طبقة العبيد ، وهؤلاء لم يكن لهم صوت أو هوية ثقافية ، وحتى أنشطتهم الترفيهية البسيطة لم يحفظ لنا منها التاريخ شيئاً . أما النشاط المسرحى المزدهر آنذاك ، فكان محرماً عليهم ، كما كان أيضاً محرماً على تلك الفئة المقهورة الأخرى ، أى فئة النساء . واستمر الحال على هذا المنوال فى العصر الرومانى ، وإن كانت فرق الممثلين الجائلة قد أتاحت للبسطاء والعبيد والنساء والاستمتاع بشىء من الفن التمثيلى . .

وفى العصور الوسطى ، ظهرت الفئات المهنية المنظمة ، أى الرابطات أو الـ Guilds ، وساهمت فى تمويل وتنفيذ العروض المسرحية ، المعروفة بمسرحيات الأسرار ، تحت رعاية رجال الدين . ويذكر لنا إبراهيم الأزهرى وفؤاد حجاج ، نقلاً عن إدوارد لين ، أن «المحتسب ومشايخ الحرف المختلفة وهم مشايخ الطحانين والخبازين والزياتين ومعهم عدد من أهل هذه الحرف» كانوا يقيمون احتفالاً شعبياً ، له سمة دينية ليلة ، رؤية هلال رمضان ، يصحبه موكب له صبغة مسرحية واضحة ، وذلك فى القرن التاسع عشر . ويذكر توفيق الحكيم أيضاً ، فى **سجن العمر** ، «مولد سيدى إبراهيم الدسوقى والموكب الذى يمر من تحت نوافذنا ، الخليفة على حصانه شاهراً سيفه تحف به البيارق والأعلام والبنادير والرايات بمختلف

الألوان ، والطبول الكبيرة والمزامير بمختلف الأحجام ، ثم عربات النقل الكثيرة ، يتلو بعضها البعض فى صف طويل لا ينتهى ، تجرها كل أنواع الدواب من خيول وبغال وحمير وبقر وجواميس وثيران ، كل عربة تمثل حرفة من الحرف بكل أدواتها وأهل [الكار] فيها . فالحدادون على عربتهم أمامهم الكور والسندان يضربون بالمطارق ممثلين عملهم . . ثم يأتى النجارون بالمناشير . . والبناؤون بالمسطرين والفخرانية بالقلل والأباريق والسمكرية بالكيزان وفوانيس رمضان . . كلهم [يمثلون] أدوارهم فى الحياة» (نقلاً عن كتاب **العمال والمسرح** ، ص ٥٤) . ولا يكاد مسرح العربات التى يؤمها أهل الحرف المختلفة هذا يختلف عن المسرح الدينى المتجول على عربات مماثلة فى أوروبا العصور الوسطى ، اللهم إلا فى درجة المحاكاة . فبينما كان العمال المصريون يحاكون أو يمثلون أنشطتهم الحرفية على عرباتهم المتنقلة ، كان أهل الحرف الأوروبيين يوظفون مهاراتهم الحرفية فى تجسيد القصص الدينى فى الكتاب المقدس ، فيقدم النجارون قصة نوح وبنائه لسفينته ، ويجسد الحدادون جهنم وعالم الشياطين . . إلى آخره .

ولا يمكننا أن نعد هذه الاحتفالات الدينية المسرحية مسرحاً عمالياً بالمعنى الدقيق ، وذلك لأنها كانت احتفالات شعبية بالدرجة الأولى ، تندمج فيها كل فئات المجتمع ، لتؤكد انتماءها إلى العقيدة ، وإلى الهيكل الاجتماعى السائد . أضف إلى ذلك أن العمل اليدوى آنذاك ، كان لا

يزال نشاطاً عضوياً ، يتسق مع الحياة الاجتماعية ، ويرتبط بها ، ويحمل طابعاً إبداعياً بدرجة ما ، فكان العامل يكتسب كرامته ومكانته في مجتمعه العضوى الصغير من إجادته لعمله ، ولم تعرف الحضارة البشرية فى مرحلتها تلك اغتراب العامل واستغلاله ، وتجهيل هويته وميكنته ، وتفتيت عمله إلى جزئيات منفصلة ، وتحويله من نشاط إبداعى إلى سلعة ، كما حدث بعد الثورة الصناعية ، ونشأة المجتمعات الصناعية الكبرى فى المدن . ولذلك ، حين ظهر المسرح الدينى ، وجدناه مسرحاً شعبياً ، يؤمه العمال والحرفيون ، جنباً إلى جنب مع التجار والأغنياء . وكان مسرحاً ثورياً وقحاً طويل اللسان ، يقع خارج المدينة ، وإلى حد كبير خارج النظام ، الذى كان يضطهده بين الحين والآخر ، ويزج بكتابه إلى السجون ، ويغلق أبوابه عقاباً للمسرحيين على انتقاداتهم . ولأن العمال والحرفيين وجدوا فى هذا المسرح بغيتهم ، فقد التفوا حوله ، وانتهى الطابع الحرفى للنشاط المسرحى الدينى ، الذى ميز العصور الوسطى . ومن الشواهد التى تدل على تجاوب المسرح الإليزابيثى فى انجلترا فى عصر النهضة مع أهل الصنعة، يكفى أن نذكر أن جيمس بيريدج ، الذى بنى أول مسرح فى لندن وأسماه «المسرح» ، وأسس الفرقة المسرحية التى انضم إليها شكسبير ، اختار عدداً من أبطاله من فئة العمال ، كما هو الحال فى مسرحية **أربعة من صبية الحرفيين من لندن** ، للكاتب توماس هيورد ، أو مسرحية **فارس يد الهاون** ، للمؤلف فرانسيس بومونت ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر .

كان هذا هو الحال في انجلترا فى عصر النهضة : كان المسرح منبراً شعبياً جريئاً ، عبر عن كل فئات المجتمع المتباينة ، فالتف الناس حوله ، وخاصة العمال . أما فى فرنسا ، فقد تقلصت الأنشطة المسرحية الشعبية والدينية بعد العصور الوسطى ، وظهر المسرح الأرستقراطى المرتبط بالبلاط، وبدأت عزلة الناس والعمال عن المسرح . وبعد فشل الثورة الجمهورية فى انجلترا ، عام ١٦٥٩ ، وعودة الملكية عام ١٦٦٠ ، تحول المسرح الإنجليزى أيضاً عن مساره الشعبى السابق ، وغدا صورة مكررة من المسرح الفرنسى الكلاسيكى الأرستقراطى . وحين عزل المسرح نفسه عن الناس والعمال ، كان من المنطقى أن ينشئ هؤلاء مسرحهم المعبر عنهم ، ولكن تيار التزمت الدينى فى انجلترا ، وظهور النزعات الدينية المتطرفة فى رفض المتعة ، بعد ثورة مارتن لوثر الدينية ، حال دون ذلك .

ولأن التاريخ لا يذكر عادة إلا أنشطة الثقافة الرسمية ، ولا يهتم بالممارسات الترفيهية الشعبية ، فإننا لا نجد أي ذكر لأى نشاط مسرحى قام به العمال أو الحرفيون فى تلك الفترة حتى وإن وجد .

وفى عصر التنوير ، فى القرن الثامن عشر ، بدأ رد الفعل ضد هذا المسرح الأرستقراطى - مسرح الصفوة - فظهرت عدة مسرحيات برلسكية، تسخر من المسرح الرسمى ، عن طريق محاكاة تقاليده وأعرافه وأشكاله محاكاة ساخرة ، تنزع عنها هالتها القدسية المترفعة . ولعل أشهر هذه المسرحيات هى مسرحية **البروفة** ، لجورج فيليارز ، التى سخر فيها من

تقاليد الدراما البطولية ، ومسرحية **الناقد** ، التى سخر فيها ريتشارد برنسلى شريدان من التراجيديا الكلاسيكية ، ومسرحية **أوبرا الشحاذ** ، التى هزأ فيها جون جاى من الأوبرا الكلاسيكية ، وأوجد شكلاً مسرحياً غنائيا شعبياً جديداً هو الأوبريت الشعبية ، إلى جانب التعرية القاسية والنقد اللاذع للنظام السياسى القائم . والحق أن **أوبرا الشحاذ** تحمل فى جوهرها تلك الخصوصية التى تميز مسرح العمال فى تصورى ، وفقاً للتعريف التجريبى الذى طرحته فى البداية ، فهى مسرحية تقدم نمطاً فنياً وفكرياً بديلاً ، ومعارضاً للنمط السائد فى المسرح البرجوازى والأرستقراطى ، ولا عجب إذن أن نجدها تلح على خيال الكاتب الاشتراكى **برتولد بريخت** ، فيعيد صياغتها بعنوان **أوبرا الثلاث بنسات** ، ثم على خيال الكاتب المسرحى المصرى الثورى نجيب سرور ، فيقدمها بعنوان **ملك الشحاتين** ، وحديثاً وجدنا جهاز الثقافة الجماهيرية الشعبى ، الذى يتوجه بمسرحه إلى الفئات المطحونة والمهمشة ، يعرضها فى إعداد جديد للشاعر عزت عبد الوهاب ، تحت إسم **أوبريت الشحاتين** .

ويعد عصر التنوير ، مهدت الحركة الرومانسية فى الفكر والفن لظهور العمال على خشبة المسرح ، حين تبنت فكرة الفيلسوف چان چاك روسو عن البدائى ، أو الهمجى النبيل ، فوجدنا الميلودراما التى تتناول حياة العمل وصراعاتهم ومعاناتهم تزدهر فى القرن التاسع عشر ، بعد الثورة الصناعية . وفى هذه الميلودرامات ، كان الإقطاعيون والنبلاء يتبدون دائماً

فــى صورة الأشرار الآثمين المستــغلين . وغنى عن الذكر أن القائمين على تقديم وتنفــيذ هذه الميلودرامات العمــالية - أى التى تتناول حياة الـعمال - كانوا من أنصار الفكر الاشــتراكى الثورى ، الذى انتظم الحركة العــمالية ، وكون تنظيــمات ومؤسســات وتجمعــات عمالية عــديدة . وإلى جانب هذه الميلودرامات ، أظهرت الطبقة العاملة فى انجلترا آنذاك ، ولعاً خاصاً بمسرح شكسبــير ، الذى كــان أحب كاتب مســرحى إلى قلوبها فى القــرن التاسع عشــر ، حتى إنه حين حلت الذكــرى المئوية الثانيــة لوفاته ، التى تجــاهلها المسرح الرســمى ، احتلفت بها فرق الهــواة المسرحية العــمالية ، وأحيــتها بالعروض والقراءات من مسرحياته .

لقد كونت الميلودرامات الــعمالية ، وميلودرامات المقهــورين ، بما فيها **كوخ العم توم** ، الموجهة ضد الرق ، ومعها المسرحيات الشكسبيرية ، على اختلافها الشديد عن تلك الميلودرامات ، مســرحاً موجهاً إلى الطبقة العاملة أساساً ، ســواء قدمه العمال أنفــسهم ، أو مفكرون وفنانون اشتــراكيون ، يؤمنون بمصالح العمــال . فكان مسرحاً عماليــاً حقيقياً - أى كــان مسرحاً يقدم فكراً وفناً بديلاً ، ومناهضاً للفكر والفن البــرجوازى ، سواء جاء فى صورة الميلودراما الواقعية ، أو المسرحيــة الشعرية الشكسبيرية .

ويصف رافائيل صمــويل الحركة الاشتراكية فى أوروبــا ، فى الفترة ما بين ١٨٩٠ إلى ١٩١٤ ، بأنها كانت «تتعبد فى محراب الفن» ، وترى فى توصيل الفنون الرفــيعة إلى الجــماهير العــريضة ، ونشر التنوير الثــقافى ،

رسالة سامية [انـظر مقدمة رافائيل صمويل لكتاب **مسارح اليسار ١٨٨٠ - ١٩٣٥ : حركات مسـرح العمال فى بريطانيـا وأمريكا**] ولهذا اهتمت احزاب العمال ونواديهم ، والجمعيات الاشتراكية ، بالفنون بصفة خاصة ، وأنشـأت العديد من الـفرق المسـرحيـة ، وسـعت إلى وضع تراث الإبداع المسرحى فى متناول الجماهير ، بصرف النظر عن انتمائه الأيديولوچى ، فانتشرت المسارح الشعبـية فى بلجيكا وألمانيا وبريطانيا ، وقدمت «ربرتوار» منوعاً ، ضم الميلودرامات الواقـعية ، والشكسبيـريات ، والكلاسيكيات ، ومسرحـيات برنارد شو وإبسن وتشيكوف ، وكافـة الكتاب الثوريين ، إلى جانب مسرحـيات القضايا ، التى تروج للمبادئ الاشتـراكية ، والتى تبناها اتحاد الفرق المسرحية الاشتراكية البلجيكى عام ١٩٠٩ ، ونوادى الكلاريون الدرامية الاشـتراكية ، التى أنشأت عام ١٩١٠ فى بريطانيـا ، وغيرها من المؤسسات الاشتراكية المسرحية .

وبعد الحـرب العالمية الأولى ، انتقل المـسرح العمالى فى العـشرينات والثلاثينات من هذا القرن إلى مرحلة جديدة ، تميـزت ببزوغ نظرية جمالية بروليتـارية واعية ، ملتزمـة ، ورؤية مستقبلـية تطرح الاشتراكيـة لا كحلم هروبى من واقع البـروليـتاريا الكئـيب ، بل كـحلم إيجـابى يحقق القـوة للعمال. وحينئذ ، بدأ الانفصال عن الثقـافة الكلاسيكية والفنون الرفيعة ، بما فيها تراث المسرح ، التى كانت المؤسسات الحاكمة قد أخذت فى تحويلها إلى مؤسـسة أيديولوجية رسـمية ، بهـدف تصديرها إلى الدول المستعـمرة

كسلاح لتدعيم الاستعمار ثقافياً وعقائديا ، كما يذكر الناقد الانجليزى تيرى إيجلتون فى كتابه **نظرية الأدب** ، وكما جاء فى محاضرته التى اشترك بها فى ندوة صورة مصر فى الأدب ، التى عقدها قسم اللغة الإنجليزية حديثاً بجامعة القاهرة . وهكذا ، وبدلاً من الاكتفاء بتثقيف وتنوير العمال ، ورفع روحهم المعنوية ، وتمجيدهم ، وتصوير معاناتهم ، سعى مسرح الطبقة العاملة إلى التحريض والتنوير ، وأدت ثورته الفكرية على الفن الرسمى إلى انفتاحه على الحركات المسرحية التجريبية فى ألمانيا وروسيا ، بحثاً عن أشكال فنية جديدة ، فنشط إلى نقد الأوضاع السائدة ، والهجوم عليها من خلال التناول الساخن لأحداث قمع العمال وقهرهم ، فى الاطر والصيغ الفنية الجديدة ، المرنة ، التى أتاحتها له الحركة المسرحية الطليعية ، فظهرت فى بريطانيا فرق حركة مسرح العمال (١٩٢٦ - ١٩٣٥) التى تنوعت عروضها بين الطبيعية ومسرحيات المناقشة ومسرحيات التحريض ، وكونت جون ليتل وود مع زوجها إيان ماكول - وكلاهما من خلفية عمالية- فرق اتحاد المسرح العمالى ، التى توقف نشاطها عام ١٩٣٩ ، ثم استؤنف عام ١٩٤٥ تحت اسم المعمل المسرحى أو الورشة المسرحية . وبعد الحرب العالمية الثانية ، انتقل الفكر الاشتراكى الثورى خارج المؤسسات العمالية ، ليحتل مكانه على خشبة المسرح الرسمى فى الوست إند ، حين ظهر كتّاب موجة الغضب - وكثيرون منهم ينتمون إلى الطبقة العاملة ، فتمكنت المؤسسة الرسمية الحاكمة بذكاء ومكر من احتواء ثوريتهم،

وامتصاصهم ، كواجهة لامعة لترويج صورتها الديمقراطية الليبرالية . وحين انتقل الفكر والفن الثورى البديل إلى حضن المسرح البرجوازى انتهى نشاط المسرح العمالى . ولعل التطورات الاجتماعية والاقتصادية قد ساهمت بدورها فى إنهاء هذا النشاط المسرحى العمالى . وكما احتوت الليبرالية الغربية مسرح الغضب ، ومسرح بريخت ، وجون ليتلوود ، ومسرح بسكاتور ، احتوت مؤسستها النقدية شكسبير ، ويوريبيدس ، بسن، وتشيكوف ، ويونسكو ، وبنتر ، وحتى إدوارد بوند ، تحت مظلة التفسير الأخلاقى والنفسانى والوجودى ، فنزعت مخالب مسرحهم الثورية، وطرحته على البرجوازية كبدعة ترفيهية جمالية ، بريئة وطريفة .

ومن العرض الموجز السابق - الذى اعتذر عن فجواته وقصوره بسبب المساحة المتاحة - نرى أن المسرح العمالى يكتسب هويته دائماً من المعارضة الفكرية أساساً التى قد تواكبها معارضة فنية للأشكال الفنية السائدة ، أو توظيف مخالف لها ، كما حدث فى حالة الميلودراما والدراما الكلاسيكية. وإذا اتفقنا على تعريف المسرح العمالى ، أو مسرح الطبقة العاملة ، بأنه مسرح بديل للمسرح السائد - أياً كان نوعه الفنى أو هويته الأيديولوجية - يقدم مشروعاً مخالفاً للمسرح البرجوازى والأرستقراطى المهيمن بأى وسيلة فعالة يراها - وهو تعريف يحررنا من التركيز على الموضوعات الضيقة ، كضرورة الالتزام بشخصيات من الطبقة العاملة ، أو مشاكل آنية محددة ، ويفسح مجالاً لتعاون المثقفين الثوريين مع العمال ، كما حدث فى أمريكا،

حين تعاون كبار الفنانين الطليعيين - مثل كليفورد أوديتس وإليا كازان - مع المسرح العمالى ، أو فى انجلترا ، حين تعاونت أقسام المسرح والدراما فى الجامعات مع المسرح العمالى ، تحت رعاية حزب العمال ونقاباتهم - إذا اتفقنا على هذا التعريف لمسرح العمال ، فسوف نجد أن أنسب معيار لتقييم نشاطه ، وهو المعيار الذى سيحدد فعاليته كقوة ثقافية وفكرية مؤثرة ، تمتد من طبقة العمال إلى فئات المجتمع كلها - هو :

أولاً : مدى تحرره من الأنماط الفكرية ، والتقنيات الفنية ، والقواعد والتقاليد التى تسود المسرح الرسمى ، بأيديولوجيته الرسمية ، ومدى قدرته على طرح بديل إيجابى له .

ثانياً : مدى اتساق الفكر والفن فى عروضه فى وحدة جمالية ، أثرها التوعية لا التغييب ، والتنبيه لا الهروب .

ووفق هذا المعيار الثنائى ، يتضح لنا الهدف الذى يسعى إليه المسرح العمالى ، والذى سعى إليه على طول تاريخه ، وهو الهدف الذى يفسر ظهوره ويبرر وجوده ، وهو هدف ذو شقين :

١- هدف خارجى عام ، يتمثل فى الكفاح والتحريض والتنوير ، طرح البدائل الفكرية ، ونشر الفن الجاد ، والوعى الاجتماعى النقدى .

٢- هدف داخلى خاص ، هو تحقيق اشتباك العمال فى مشروع ثقافى حضارى ، عن طريق تنمية مواهبهم ومداركهم ، واكتشاف قدراتهم

الإبداعيـة ، باعتبارهـم أكـثر الطبقات فـاعلية ، والتحامـاً ببنية الواقع ، وأكثرها أيضاً تعرضًا للقهر والأمية .

• تطبيق المعيار على عروض المهرجان :

إذا نظرنا إلى عروض المهـرجان بصورة عـامة ، وجدنـاها تنقسم إلى قسمين رئيسيين :

١- أعمـال مسرحـية تندرج بصـورة واضحة وحـاسمة تحت باب مـسرح الهواه، وإن نفذها ومثلها العمال ، وذلـك لأنها رغم أهميتها كنشاط فنى تثقـيفى ، ورغم تميز بعـضها الشديد تقنـياً وجماليـاً ، تدور فنياً وفكرياً فى فلك المسرح الرسمى ، الموجه أساساً إلى الطبقة المتوسطة، وتتبنى تقاليـده وأعرافه ، ولا تطرح بديلاً مخالفاً ومناهضـاً للمشروع الاجـتـماعى والـقيـمى الـسـائد . وقـد وجـدنا فى هذا القـسم من العروض:

أ - مسرحـيات سبق عرضها على المسـرح الرسمى ، مثل **دماء على ستار الكعـبة ، والرجل الذى أكل وزة ، والمجاذيب** وغيرها . وتتمثل قـيمة مثل هذه العـروض ، فى إتاحتها فـرصة التدريب للعمال علـى إجادة فنون المسرح ، وفى تعريف العـمال بالتراث المسـرحى ، القديم والحـديث ، ونشـر الوعى المسرحى بصـورة عامـة عن طريق الربرتوار . وفى إطار المهرجان ، ظهـر إتجاهان

واضحان فـى التناول الفنى لمسرحيات الربوتوار هذه ، فـوجدنا حسين عبـد العزيز يلتزم بالنص ، وأسلوب الإخـراج المشار إليه فى النص فى إخراجه **للمجاذيب** ، بل ويحاكى الإطار الغنائى ، والأسلوب الأدائى ، الذى قـدمت به المسرحـية علـى مـسرح الطليعة ، بينما إتجه المخرج محمد شـوشان وجهة تجريبية حديثة فى التعامل مع نص **دماء على مشـار الكعبة** ، فاستـخدم النص المسرحى كـمادة للتشكيل الإبداعى الحـر للمخرج ، كمـا يفعل العديد من المخرجين الطليعيين مع النصوص القديمة .

ب - مسرحيـات لم يسبق عرضها على خشبـة المسرح لبعض المؤلفين المعروفين ، مثل الفريد فرج ، ورأفت الدويرى ، وفايز حلاوة، وصلاح راتب ، وعلى سالم ، وصلاح عبـد السيد ، وعبد الله الطوخى ، ويسـرى العـزب ، ومسـرحيـات جـديدة ، لمؤلفين جدد، من فئة العمال ، مثل **الحلم اللقيط** ، لمحمد عبد الكريم، **والدجال** ، لزكـريا أحمـد نور ، **والمدير الجـديد** ، لعـبد الله شرف، **ومـصرع جندى إسـرائيلى** ، لأحمـد عيـد ، **والدنيا تلاهى**، لمجـدى بولس ، وغـيـرها . وغنى عن الذكـر أن هذا النوع من النشـاط المسـرحى ، الذى يركز عـلى تقديم نصـوص جديدة أو قديمة لأول مـرة ، له قيمة عظيمة . فـهو يثرى تراث العروض المسـرحية من ناحيـة ، ويتيح للمؤلفين رؤية أعـمالهم

المنشورة فى عروض حية ، تيسر وصولها للجماهير ، كما يساعد المؤلفين الجدد على إكتساب خبرة بفن المسرح ، وإدراك عيوبهم ، وتحسين إبداعهم . فالمؤلف المسرحى - كما نعرف - يصعب أن يصل إلى النضج الدرامى والمسرحى ، دون معايشة تجربة إخراج نصه إلى النور ، وهى تجربة تتيح له التعرف على لغات المسرح الأخرى ، من حركة وديكور وإضاءة . . . إلخ ، والتمرس بها . ومن مجموعة العروض الجديدة التى قدمها المهرجان ، برزت مسرحية **الحلم اللقيط** ، تأليفًا وإخراجًا وتمثيلاً، وقدم لنا عزت حته ، فى إخراجه لنص **المدير الجديد** - الجيد رغم تقليديته - عدداً من المواهب التمثيلية الكوميدية الجيدة، وكشف سيد أحمد فرغلى ، فى إخراجه لمسرحية **الدجال** - الجيدة أيضًا رغم تقليديتها - عن حس تشكيلى جمالى مرتفع ، تجلى فى التشكيل الحركى واللونى للمنظر المسرحى ، وبرزت موهبة الممثلين اللذين قاما بدورى الدجال ومساعده .

وأود فى ختام الحديث عن هذا القسم من العروض ، الذى أسميته بعروض مسرح الهواه ، أن أكرر أن هذا النشاط المسرحى الجاد ، الذى يقدمه العمال ، ضرورى وهام ، وعظيم القيمة ، حتى وإن لم يندرج تحت التعريف الاصطلاحى الدقيق لمسرح العمال . فالهدف من

هذه الدراسة ، ليس التمييز والمفاضلة بين العروض ، على أساس انتمائها لمسرح العمال ، وفق التعريف التجريبى الذى طرحته ، أو ابتعادها عنه ، وإنما هدفها هو توضيح المصطلح منعًا للبس . ووالله، لقد قضيت أمسيات مسرحية رائعة مع عروض **الفخ** ، و**الحلم اللقيط**، و**الدجال** ، و**مصرع جندى إسرائيلى** ، و**جمهورية فلسطين** ، و**المدير الجديد** ، و**الدنيا تلاهى** ، على إختلاف مستوياتها الفنية ، فقد كان كل عرض محاولة صادقة للإبداع الجمالى ، ولالتقاء «الناس بالناس»، فى قول الفنانة المسرحية جون ليتلوود ، الذى يزين كتيب جدول عروض المهرجان ، وكان هذا المسرح الصغير ، الكائن بشارع الجمهورية ، أشبه ما يكون بالملجأ الأخير ، السرى ، الذى التجأ إليه النص المسرحى ، بعد أن طارده وساومه ، ومسخه وشوهه، التيار الانفتاحى .

٢ - أما القسم الثانى من عروض مهرجان أكتوبر الثامن للمسرح العمالى ، فتمثله مسرحية واحدة ، هى مسرحية **القضية لا توضع فى النفتالين** ، لمؤلفها ناجى جورج ، ومخرجها الفنان الموهوب ، والممثل الكوميدى الكاريكاتيورى الرائع ، أحمد عيادة . فقد جاءت هذه المسرحية تجسيداً بليغًا للمعارضة الفنية والفكرية للمسرح البرجوازى السائد ، فكانت مسرحية ثورية فنًا وفكراً ، طرحت منظوراً فكريًا بديلاً مقنعًا على الواقع ، وكسرت تقاليد وأعراف المسرح الرسمى ، فحولت

التقـريرية ، والتعليـمية ، والخطابة ، إلى أدوات مـسرحيـة فاعلة ، فجرت طاقـة هائلة من طاقات التعبـير الشعرى والمسرحى ، فـجعلتنا نحس بعقولنا ، ونتفعل بأفكارنا ، ونفكر بقلوبنا .

ورغم أن شخصيات القضية **لا توضع فى التفتالين** ، تنتمى إلى الطبقة المتـوسطة - فالمكان المـسرحى مـدرسة ، والأبطـال مدرسـون وموظفـون وإداريون - رغم ذلك ، فإن المتـفرج يواجه فى هذا العـرض منظوراً فكريًا جديدًا ، يزلزل المنظور السائد بصـدق وقناعة وإيمان ، ويدرك إنه أمام نص لو لم يشاهده على مسرح العمال ، لما شاهده أبدًا فى أى مكان آخر ، فى فترتنا الـتاريخية هذه . لقد نجح الممـثل العظيم مجدى حنفى فى إسـتعادة تلك الطاقة الشـعرية الملهبـة ، المؤثرة الصادقة ، لفن التـعبير المبـاشر على المـسرح ، الذى اختـفى بإخـتـفـاء المسـرح اليـونانى ، والإليـزابيـتى ، والشكسبيرى ، فتحولت القضية العامة على يديه - قضية تزييف التاريخ - إلى مأساة شخصية حميمية ، وتحولت قصته الشخصية فى المسرحية ، إلى قضية عامة . . إلى قصتنا نحن جميعًا .

لقد كان مجدى حنفى صوتًا رافضًا مـخالفًا بديلاً قلبًا وقالبًا : فقلبًا ، كانت قضيته هى رفـض تزييف التاريخ وتجميله ، وهو الرفض الذى جعل الرقابة تمنع عرض مسرحية **وعلينا السلام** ، للفنان نبيل بدران ، فى معركة ساخنة ؛ وقالبًـا ، وجدنـاه يكسر قـواعد الخطـاب المباشـر - السيـاسى والأخلاقى - فيلقـيه همسًا ، بكل صدق وانفـعال وحساسيـة ، وبشاعرية

العاشق وبلاغته العاطفية ، فكان أداؤه ثورة فنية ، كشفت ثورية النص ، فتلمسنا في هذا العرض شعر الثورة والمعارضة المتوهج .

أما المخرج أحمد عياده ، فليس لدى من الكلمات ما يوفيه حقه . لقد مثل دوراً كوميدياً رائعاً في العرض ، وقدم الوجه المناقض القبيح لمجدي حنفي [أو فريد] ، وأخرج العرض بحساسية شعرية ، وصدق ، وإتساق فكري يدل على قناعة عميقة برسالة النص ، وأفصح عن حساسية بالغة ، وجرأة رائعة ، حين تجاهل تقاليد المسرح البرجوازي ، وضرب بها عرض الحائط ، فاقتصد في الحركة والديكور إلى درجة التقشف ، واعتمد على ممثليه ، الذين اختارهم بعناية فائقة ، ووظف الإضاءة توظيفاً شعرياً، على بساطته ، ولم يتوجس خيفة من المباشرة ، بل قدمها عادية صريحة ، مجردة من المبالغات والتشنجات، فكانت أشبه بصرخة الحق قبل الطوفان .

لقد كانت مسرحية **القضية لا توضع في التفتالين** تجسيداً للمسرح العمالي كما أفهمه ، أي المسرح المعارض للمسرح البرجوازي ، الذي يعبر عن الفئات المهمشة فكرياً واجتماعياً واقتصادياً ، ويخرج إبداعها المعارض إلى الجمهور . ولو حدث وتحركت هذه الفئات المهمشة إلى المركز الضوئي، فسوف نجد هذا المسرح وقد تخلى عن خصوصيته ، باعتباره مسرحاً بديلاً للسائد ، وولّد من داخله معارضة ، تمثل المسرح العمالي الحقيقي . ولعل التاريخ الحديث قد أثبت لنا صدق هذه النظرة . فحين تحقق المشروع الإشتراكي العمالي في دول أوروبا الشرقية ، وجدنا العمال

ومسـرحهم يتجـهون إلى المقـاومة والانتقـاد ، وتصحيـح المسار ، فكانت المسرحيات التجـريبية فى بولنده ، التى أفرزتها حركة التـضامن العمالية ، المعارضة لـلتطبيق الدكتاتورى للاشـتراكية ، وكـانت مسرحيـات فاتسلاف هافيل ، المعـترض على انتهـاك حقوق الإنسـان فى تشيكوسلوفاكـيا باسم الاشتراكيـة . فالمسرح العمالى ، الذى نشأ فى حـضن الفكر الاشتراكى ، قد يثـور عليه ، حين يـتحول هذا الفكـر إلى مؤسـسـة سلطوية دكتـاتورية غـاشمـة ، فيـسعى إلى المناهـضة والمقـاومة ، فـهو أبدًا ودائمًـا . . أولاً وأخيرًا . . مسرح المقاومة والبدائل .

مولانا الواعظ .. كاتبا مسرحيا

بعد الزيارة الناجحة التى قامت بها فرقة القومى إلى أسيوط ، شاءت أسيوط أن ترد الجميل لأهل القاهرة ، فجاءتهم بأفضل قطوف نتاجها المسرحى ، ممثلاً فى مسرحية **«الدجال»** ، التى شارك بها مكتب شباب أسيوط فى المهرجان المسرحى العمالى الثامن ، الذى انعقد فى الفترة من ١٠/٧ إلى ٨٩/١١/١٦ ، فى مركز الاتحاد العام لرعاية نشىء وشباب العمال بشارع الجمهورية (أنظر المقالة السابقة : **هؤلاء العمال ..**) .

جلست مع المؤلف قبل العرض ، وهو رجل بسيط ، يرتدى سروالاً كابياً متواضعاً ، وسترة خاكية اللون ، وطاقية قطنية بيضاء .. رجل تتنسم طيبته وعذوبته لأول وهلة فى ابتسامته السمحة الصافية وصوته الهادئ الخجول . حدثنى عن جهود المكتب فى نشر الثقافة ، وحماية أبناء العمال فى أسيوط من تيارات التخلف والردة الفكرية والتطرف الدينى .. ولمست إيمانه العميق بدور المسرح فى هذه المعركة .. وتصورت طول الوقت أنه مدرس ، أو موظف يهوى الثقافة والمسرح ، فإذا به يخبرنى عرضًا ،

بيساطة كان لها وقع انفجار القنبلة فى نفسى ، إنه خريج كلية الشريعة وأصول الدين ، وإنه يعمل واعظاً دينياً !

إن حياة زكريا أحمد نور - أو «مولانا» كما يناديه شباب فرقة المكتب المسرحية التى يرعاها - تمثل قصة كفاح رائعة . . فقد وجد نفسه دون عائل بعد حصوله على الإعدادية ، إذ توفى والده ، فكان عليه أن يعول نفسه وأسرته ، فعمل «كاتب بوابة» بشركة المطاحن ، وواصل تعليمه ، رغم ساعات العمل المرهقة ، التى كانت تبدأ فى السابعة وتنتهى فى الخامسة دون فترة راحة . وكانت رحلته إلى العمل تستقطع من يومه ساعتين جيئة وذهابا ، ثم كان عليه أن يسهر طول الليل منكبًا على كتبه ومحاضراته. ورغم الكفاح المرير ، لم تجد المرارة سبيلا إلى نفس هذا الشيخ الطيب ، ولا وجد الكبر أو الاستعلاء أو التعصب منفذاً إلى روحه السمحة . . فمولانا الشيخ زكريا ، لا يفتقر إلى روح الفكاهة والدعابة والسخرية . . والجميل أن مسرحيته قد جاءت بعيدة كل البعد عن الجهامة والقتامة ، والوعظ والخطابة . كانت مسرحية ضاحكة ، تنتقد فى اسكتشات كاريكاتيورية متوالية ، الخرافات المتفشية فى الريف ، والدجل المتقنع بالدين، ورجال الكرامات من المدعين الأفاقين . وقد رسم شخصيتى الدجال ومساعده بخفة دم شديدة ، فى خطوط بسيطة واضحة مقنعة ، مكنت المخرج ، سيد أحمد فرغلى ، من تقديم عرض متناسق ، سريع الإيقاع ، يستعيض ببراعة التشكيل فى الحركة والخطوط والألوان ، عن فقر

الإمكانيات المدقع ، فى هذا المسرح الصغير بشارع الجمهورية .. وكان جميلاً أن نسمع اللهجة الصعيدية الأسيوطية الأصيلة بعد أن ضاعت ملامحها وتميعت فى مسلسلات التلفزيون .

إن مولانا الشيخ زكريا أحمد نور ، مؤلف مسرحية **الدجال** ، وحامى حمى المسرح فى مكتب شباب أسيوط ، ينتمى إلى هذه الفئة النادرة الآن من رجال الأزهر ، ووعاظ المساجد المستنيرين ، الذين يقتفون أثر الأفغانى، والطهطاوى ، ومحمد عبده ، وعلى عبد الرازق ، وطه حسين.. وهو قدوة رائعة لما يجب أن يكون عليه الواعظ الدينى فى أيامنا المكفهرة هذه ، الملبدة بغيوم التخلف .

رأفت الدويرى
وبدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان

فى يقينى أن الفنان الحقيقى ، هو الفـنان الذى تشكل أعماله بنية فنية وفكرية ولغوية متـسقة ، لها ملامـحها المتفردة ، وخـصوصيتهـا المميزة ، وذلك مهما تنوعت واختلفت ، وتشعبت مسالكها .

ورأفت الدويرى فنان حقـيقى بهذا المعنى ، فنـحن نلمس فى إبداعاته المسرحية خصوبة متجددة ، وروحا تجـريبية جامحة ، قلقة طموح ، تدفعه دوما إلى الابتكار فى التـقنيات واللغة ، وإلى التجوال فـي جنبات التراث الإنسانى فـى شتى تجلياته ، والارتحـال إلى أطرافه ومـجاهله ، بحـثًا عن الجديد والأصيل . وبالرغم من ذلك ، فكل مسرحـية من مسرحيات رأفت الدويرى هى جزء من كل مترابط ، من منهج إبداعى متكامل .

إن أعمال رأفت الدويرى تمثل فى مـجموعها وحدة دينامـية ، نامية ، مركبة ، تتحرك وتنشط على عدة محاور واضحة ومترابطة ، فنية وفكرية، ولغوية وشـعورية . وعلى كل مـحور من هذه المحـاور ، تنبثق جـدليات صغرى متشابكة ، تتحد فى نهاية الأمـر لتشكل الجدلية الكبرى الحاكمة ، التى تنتظم البنية الإبداعية عـند رأفت الدويرى . وفى هذه الجدلية الكبرى

الأساسيـة ، تمثل الأصالة التراثية المحلية ، القـضية أو الـ thesis ، وتمثل التقدميـة العالمية ، النقيض أو الـ antithesis ، وينحل التناقض بين هذين الحدين في تركيب ، يتمثل فى المفهوم التقدمى الثورى للتراث الشعبى الذى تطرحـه المسرحيات في الـنهاية ، وهو مـفهـوم يتـخطى الحدود الزمنيـة والجغرافية والحضارية الضيقة .

وقبل الحديث المفصل عن مسرحية **بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان** ، أود أن أتوقف مع القارئ بـرهة لنفحص معـا ملامح تلك المحـاور المنظمة لرؤية الدويرى ، فمن شأن هذا أن يساعدنـا على الفهم العميق ، والتذوق الواعى الصحيح ، لهذا العمل الجديد .

• المحور الفني :

إن أول ما يستوقـفنا على هذا المحـور ، ويشد انتـباهنا ، هو كـثرة الإرشـادات المسرحـيـة ، وفعـاليتـهـا الواضحـة في بناء مـعنى النص . فالإرشادات المسرحية عند الدويرى ليست عـاملاً مساعداً ، يمكننا الاستغناء عنه أو تبديله ، دون أن تتأثر المسرحيـة ، بل هى عنصر أساسى فى عملية إنتاج الدلالة ، بل وقد تجدها فى أحيان تتـسيد الحوار ، الذى يغدو عنصراً تكميلياً ، فـتشعر وكأنك تقرأ «سيناريو» لا مسرحية مطبـوعة ، وستكون مصيباً فى هذا الشعور ، فمســرحيات الدويرى تستحضر أمامنا على الورق عرضـاً مسرحـياً كـاملاً ، بكل أبعاده الـصوتية ، والبـصرية ، وتفـاصيله

التشكيليـة ، بما فى ذلك المعمـار المسرحى ، الذى يحدد عـلاقة الجمـهور بالممثل ، فتقترب من شـكل السيناريو الكامل المكتوب للعرض المسرحى ، بكل تفاصـيله الدقيقـة . ولا عجب فى هذا ، فرأفت الدويرى قـد مارس الإخراج ، فهـو مؤلف / مخرج ، أديب / مـسرحى ، وهذه هى واحدة من الجدليات الصغـرى الهامة ، التى نلمسها على المحـور الفنى فى أعمال رأفت الدويرى ، فالمسرح وسـيلة اتصال ، تتعدد فيـها اللغات - أى فنون التعبيـر ، وأدوات التوصيل . أما الأدب ، فهو يعتـمد على اللغة المكتوبة وحدها ، التى تمثل قناة التـوصيل الوحيدة . ومن هذا الجـدل المحتدم بين المخرج والأديب فى نفـس الفنان ، بين المسرح والأدب المكتـوب ، نشأت تلك «التركـيبيـة» ، أو «الفورمة» ، أو الصيـغة ، التى تميز أعـمال رأفت الدويرى المكتوبة ، وهى صيغة سيناريو العرض المسرحى الكامل .

وتتـصل بهذه الجـدلية الأولى على المحـور الفنى فى أعمـال الدويرى جدلية أخرى هامة ، هى جدلية السـرد والحوار . فالأجزاء الوصفية فى أى سـيناريو ، تدخل بالضـرورة فى باب السـرد ، ولهـذا فأعـمـال الدويرى تتضمن عنصـراً سردياً هاماً [فى صورتهـا المكتوبة] ، يتمـثل فى صوت الإرشادات المسرحية - أى فى صوت ذلك الراوى الخفى ، الذى يصف لنا المنظر المســرحى ، أى الزمـان والمكان والأحـداث المادية التى لا ترد فى الحوار . وهذا الراوى الخفى ، يختلف عـن الراوى الذى قد يضعه المؤلف أحيانا على خشبة المسرح كأحد الشخصيات المسرحية .

فالراوى على خشبة المسرح ، هو شخصية مسرحية ناطقة ، وجزء من البعد اللغوى للنص ، حتى وإن استخدم السرد بدلا من الحوار . أما الراوى الخفى ، الذى ينطق بالإرشادات المسرحية فى نصوص الدويرى ، فيقف خارج الأحداث المسرحية ، ولا يمثل عنصراً من المادة اللغوية المعروضة على خشبة المسرح . إنه المنظور الفنى للعرض ، وضمير النص ، وعين المتفرج الجماعى فى الصالة ، وهو أقرب ما يكون إلى صوت الراوى الشعبى ، حين يسرد علينا الأحداث اللاحوارية ، ويصفها فى روايته الشعبية ، فنرى بعيونه ، ويتخلق على مسرح الخيال عالم كامل يموج بالحركة والصخب والألوان . إن جدلية السرد الوصفى والحوار فى نصوص الدويرى المكتوبة ، تقترب بهذه النصوص فى عملية القراءة من شكل الرواية الشعبية التراثية القديمة ، أو «المسرواية» الحديثة - كما كتبها الحكيم. ولو أولى رأفت الدويرى مقاطع الإرشادات المسرحية فى نصوصه عنايته اللغوية ، وأسبغ عليها بعضاً من الشعرية ، والحيوية اللفظية ، التى تميز الحوار فى مسرحه ، باعتبارها جزءاً أساسيًا من عمله الأدبى ، فلسوف ينجح فى الوصول بهذا الشكل الفنى الخاص ، المميز لنصوصه المطبوعة ، إلى مرحلة البلورة الكاملة . وتحضرنى فى هذا الصدد تجربة الكاتبة الفرنسية ، اليونانية الأصل ، إيلين سيكسو ، حين اعترفت بأهمية الإرشادات المسرحية فى مسرحيتها **صورة دورا** ، فمهدت لها كتابة بعبارة «صوت المسرحية» (Voice of the play] . ومن الجدير بالذكر إن جدلية

السرد والحوار فى أعمال الدويرى - كما شرحناها آنفا - لا تنشط إلا فى عملية قراءة النص المطبوع ، وهو ما نقصر عليه التحليل هنا ، ولا تنبثق فى وعى المشاهد عند تحول النص إلى عرض مسرحى .

والجدلية الأخيرة ، التى سنتناولها فى إطار هذا العرض الموجز للملامح الفنية المميزة لمسرح الدويرى ، تتعلق بالتقنيات والأساليب الفنية . فالمتتبع لمسرح الدويرى ، يعرف جيداً قدرته الفائقة على المزج ، والتنويع والتركيب ، فى هذا المجال ، ودرايته الواسعة بشتى المناهج المسرحية ، قديمها وحديثها . لكن مزج الأساليب لا يمثل فضيلة فى حد ذاته ، بل قد يكون عيباً فى النص ، وعبثًا عليه ، وضربًا من الشتت والفوضى ، حين يفتقر إلى المنهج والمنطق . وفى نصوص الدويرى ، يمثل مزج الأساليب ، وتنوع التقنيات ، ضرورة فنية تحتمها الرؤية الفكرية التى يهدف مسرحه إلى تجسيدها (وهى الموضوع التالى لتحليلنا) ، ولذلك ، يتحقق المزج بصورة منظمة ، وفقا لمنطق واضح متسق ، يقول بضرورة خلخلة الدلالات القديمة المألوفة ، والمعانى المعتادة التقليدية ، التى ترتبط بالمادة التى يصيغ منها الكاتب عمله الجديد ، حتى يتمكن من إكسابها دلالات جديدة مخالفة . ولما كانت المادة المسرحية فى نصوص الدويرى هى عادة مادة تراثية ، محملة بتراث ثقيل من الدلالات المتراكمة [سواء كانت هذه المادة التراثية غربية ، مثل حياة وليام شكسبير مثلاً ، أو مصرية ، مثل أسطورة إيزيس وأوزوريس ، أو عربية ، مثل ألف ليلة ، أو تاريخ المماليك ، أو إنسانية

عامـة ، مثل تجـربة الميلاد] - فى هذه الحـالة يغدو مزج الأسـاليب ، بما يحدثه من دهشة وإثارة ، وسيلة ضرورية ، وفـعالة فى تحرير المادة التراثية من إسار المعانى المألوفة .

• المحور الفكرى:

إن تحـرير التـراث الإنسـانى - العـالمـى والمحلى - من تركـة دلالاته الرجعية الثقيلة ، وتحويله من حجر عثرة فى سبيل التقدم ، إلى سلاح من أسلحته ، وطاقـة روحية ومعنوية تسانده - تحرير التـراث الإنسانى وتحويله إلى طاقـة ثورية ، هو الـهدف الـسـامى الذى يضىء مـسـار إبداع رأفت الدويرى .

إن رأفت الدويرى كاتب يمتلك رؤية سياسية تقدمية ، يؤمن بأصالتها، رغم حداثتها النظرية ، فيقرأ التـراث فى ضوئها ويفسره . لذلك تجده يلح على التـاريخ والأسطورة بهدف تأصـيل هذه الرؤية ، فيـميز بين الـتاريخ ا- قيقى لحياة الشـعب ، والتاريخ الزائف الذى يصنعه الحكام ، ويفرق بين الأسطورة كمخزون للقيم الإيجابية التقدمية الأصيلة فى الوجدان الشـعبى ، الأسطورة كخرافة مضللة ، هدفها القهر والتغييب . ويتجلى هذا التفريق التمـييز بين أنواع الأسـاطير والطقوس ، أو الممـارسات المادية التى ترتبط بـ ـيـائها واستمـرارها ، فى أبلغ صورة فى مسرحـية **الفلهوان** ، إذ يجد القارئ نفـسه فى عـالم يموج بالأساطيـر والطقوس ، والشـعائر الصـادقة

والزائفة . فالأساطير هنا أنواع وضروب : هناك الأساطير الذاتية ، التى ينسجها الفرد ، فتعزله عن أهله وناسه ، وتسلبه هويته (ممثلة فى الفهلوان)؛ وهناك الأساطير الرسمية المصنوعة ، التى تبثها أجهزة الإعلام السلطوية ، والتى يسميها العسكريان «خيول الختال ، وصندوق أساطير الوهم ، وشبكة خرافات التوهم» ، وتستخدم فيها السلطة الفنان الزائف ، الأنانى ، ممثلا فى الفهلوان ؛ وهناك الأساطير المصنوعة الصريحة ، التى ينسجها الفن فى شكل لعبة جماعية ، لا تلبث أن تتحول إلى وهم ، أو حلم جماعى ، قد ينجح لفترة فى تحقيق ما يدعيه المعلم جهجان ، رئيس جوق التمثيل ، حين يقول للجمع المحتشد من الجوعى : «بمقامتى سأهيج قلوب جموع الناس . . سأذيبها تعاطفاً وشفقة على أبى الخير . . بمقاومتى سأبعث للحياة هممكم المقبورة فى أعماقكم » ، لكن هذا الحلم الجماعى لا يكفى وحده لتحقيق فعل التغيير الشامل على المدى الطويل .

وفى انتقائه من أساطير التراث ورموزه ، يركز رأفت الدويرى على أساطير الإخصاب وتجدد الحياة ، برموزها وطقوسها المعروفة ، التى تتشابه من قطر إلى آخر ، وتطرح عادة صراعًا بين الخير والشر ، يمثل فيه الخير كل القوى التى تحفظ الحياة والخصب ، ويجسد فيه الشر قوى القحط والجدب ، والعقم والتدمير . ثم يترجم الدويرى هذا الصراع الفطرى ، الغريزى البسيط ، إلى صراع سياسى ، واقتصادى ، واجتماعى ، بين المقهورين والمستغلين ، ويضفى عليه دلالات معاصرة واضحة . وهكذا

ينتظم المؤلف التراث فى إطار رؤيته الفكرية التقدمية ، وينجح فى الخروج بالطقس والأسطورة من دائرة الإحالات والدلالات المحلية الضيقة ، ويصهر تراث الحضارات المصرية العديدة مع التراث الإنسانى العام فى بوتقة واحدة .

• المحور الشعرى :

تهيمن على مسرحيات الدويرى ألوان معينة متكررة ، هى الأبيض والأخضر والأسود . وتشكل هذه الألوان ، حين تشتبك دلالاتها فى النصوص ، مفارقات عدة ، تشكل النسيج الشعورى للعرض . فاشتباك الأسود والأحمر ، يولدان حالة من العنف الكابوسى فى مسرحية **الكل فى واحد** مثلا . فالفلاحة «مُرَّة» ، ترتدى ثوبا بلون الدم ، يجسد عطشها للانتقام ، وتنتظر عودة الأخ المنتقم ، مثل «الكترا» اليونانية ، حتى ترتدى سواد الحداد . ويمتد اللون الأحمر من الحالة الشعورية «لمرَّة» ، إلى ثنائى الأم والعشيق ، فيغدو لون الجنس الجامح ، الذى يشتعل فى ظلال القتل وأثواب الحداد . أما اشتباك الأحمر والأبيض ، فى مسرحية **الثلاث ورقات** ، فى دم الولادة ، وأثواب المرضات ، والمولود الجديد المنتظر ، فلا يلبث أن يفضى إلى حالة عنف سادى سوداوى ، يغرق عقل الأب ، المنتظر فى عتمة دامسة . وفى مسرحية **قطة بسبع ترواح** ، يصطرع الأخضر ، ممثلا فى خضرة - رمز الخصب والتجدد والأمل - مع

لأسود ، ممثلا فى الحنش ، ويتحول الصراع الدموى الأحمر إلى رمز لطاقة الثورة والمقاومة - أى يغدو رمزاً للدم الذى يصاحب الميلاد ، ودماء التضحية والتطهير الطقسية . ويرد الأحمر كلون للموت وللميلاد معًا فى مسرحية ولادة متعسرة ، التى يهمين تشكيل الرحم المظلم على فضائها المسرحى . وفى مسرحية بلدائع الفهلوان ، يلف السواد المشهد الأول ، ويتخضب بدماء الجوعى والفقراء المسفوكة ، ثم يشرق الضياء على الظلام فى صورة سمراء ، التى لا تلبث أن تفضى إلى اللون الأخضر ، بكل دلالاته الإيجابية . [.ومن الجدير بالذكر أن أهل السودان يصفون اللون الأسمر القمحى بلفظة «أخضر» .] . وفى مشهد طقس الفيضان الفرعونى : يتخضب الأخضر ، ويمتزج بمياه الفيضان الحمراء ، التى ترمز إلى دماء الجنس والإخصاب عند الزواج ، فنجد واحداً من المجموع يصيح : «البحر لابس جبته الخضراء» ، فيرد آخر : «بل جبته الخضراء» ، ثم تتوالى الصيحات : «الخضراء .. الحمراء .. الخضراء» . ثم يهجم اللون الأسود مرة أخرى ، ليغرق المشهد ، مع وصول رياح الخماسين ، التى يصفها الدويرى بأنها «سوداء مسمومة» . لكن اللون الأحمر يعود ، ليتحد بالأخضر فى نهاية المسرحية اتحاداً إيجابياً ، فى الأغنية الشعبية التى تنهى المسرحية ، حين تتمتم «عروس الطين بثوبها الزراعى» قائلة : «زال الشر يا فلفل حر يا مزروع فى ديك بـر» ، فتستدعى اللون الأحمر فى الفلفل ، الذى يجمع اللونين الأحمر والأخضر ، وفى عرف الديك الأحمر ، ويرد عليها البطل الشعبى المقاوم ، عز الدين ، ودمه الأحمر

يسيل : «ياما قالوا العوازل مش طالع» ، فتكمل الجموع مغنية : «بإذن الله طالع واخضر» ، وتنتهى المسرحية بهذه الصيحة ، وبسياده اللون الأخضر ، لون الخصوبة ، والأمل ، والتجدد .

ومما لا شك فيه أن تعامل الدويرى مع الألوان بهذه الحساسية ، وتوظيفه الذكى لها فى إنتاج الدلالة ، يعود إلى درايته العميقة بلغة المسرح المركبة ، وبأهمية اللون على خشبة المسرح ، وإن كان يبالغ أحياناً فى تصوير مشاهد العنف الدموى ، والقسوة الوحشية - مثل المشهد الافتتاحى فى **بلاغ الفهلوان** - مما يحدث لدى المتفرج ، أو القارئ ، صدمة تستدعى إلى الذهن مسرح القسوة ، كما تحدث عنه ونظر له أنتونين أرتو ، الذى يحمل مسرح الدويرى آثاراً واضحة منه .

• المحور اللغوى :

وإذا كان التنوع والتناقص والمزج ، أو الجدل والتركيب ، هو سياسة البناء الفنى فى مسرح الدويرى ، فإن نفس السياسة تحكم النسيج اللغوى فى نصوصه . فالسمة الأولى فى لغة مسرح الدويرى ، هى الحيوية العارمة، والخصوبة المدهشة ، وهى سمة تنبع من تقلبه الفجائى المنظم بين الشعر والنثر ، بين العامية والفصحى ، بين الترفع والسوقية المبتذلة ، وبين أساليب تستدعى عصوراً مختلفة وحضارات متباينة . وحصيلة هذه التقلبات ، والمفارقات اللغوية والأسلوبية ، هى لغة مسرحية متوثبة ،

أخاذة ، لاهثة ، تلفنا فى دوامة من الأصـوات ، والأصداء ، والنغمات ، والإيقاعات القديمة والحديثة ، فتـؤكد لنا إن الوجدان الإنسانى يتسع لجميع الحضـارات ، والأزمنة ، والألسـنة ، وتكشف لنا عـقم الإتجاهات المنغلـقة المتعصبة .

إن شخـصيات مـسرح الدويرى تحدثنا بلغـتنا المعاصرة حـيناً ، وبلغة الأغنية المصرية الشعبية حينًا ، وبلغة الرقى والسحر والتعاويذ حيناً ، وبلغة الصلوات والدعائيات والندب والبكـائيات حيناً ، وبلغة مقامـات الهمذانى والحريرى حيناً ، وبـلغة بابات ابن دانيال ، وأخبار الحـمقى والمغلفين لابن الجوزى حيناً ، وتعرج بنا حينًا على كنوز رموز الإنسان الفطرية عند كارل يونج . وطقوسه وأساطيره عـند فريزر ، صاحب كتاب الغصن الذهبى ، ثم تصحبنا فى نزهة للنفوس عند مضحك العبوس ، المدعو ابن سودون ، وقد تفـاجئنا بأبـيات من الشـعر الشعـبى الساخـر ، لتعـود بنا إلى المراثى الشعبية ، وقد تغوص بنا إلى العصـور الفرعونية ، لتعود بنا إلى شواطئ وبسـاتين ألف ليلة وليلة . فاللغة عند رأفت الدويرى لا تتصل بفترة تاريخية محـددة ، بل تمثل الوعـاء المجازى ، التى تمـتزج فيـه الحضارات المصـرية المتعاقبة مع التـراث الإنسانى العام ، عن طريق الإلحاح الدائم على الرموز الفطرية ، والطقوس والشعائر .

بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان :

نشر رأفت الدويرى عام ١٩٨٦ ، مسرحية بعنوان **الفهلوان** ، فى سلسلة كتاب المواهب ، وكان قد كتبها عام ١٩٨٤ . وفى عام ١٩٨٨ ، أعاد الدويرى كتابة المسرحية ، وأسماها **بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان** ، وهى المعالجة التى نضعها اليوم بين يدى القارئ . ويعترف المؤلف إنه فى المعالجة الأولى كان متأثراً إلى حد كبير بشخصية «بيرجنت» ، فى المسرحية الدنمركية التى تحمل هذا الاسم ، للكاتب الشهير هنريك إبسن ؛ وهى مسرحية شعرية شعبية ، تصور فى لوحات متعاقبة ، فى صورة تقترب من الملحمة الشعبية أكثر منها إلى الدراما ، مغامرات «بيرجنت» فى رحلاته وتجواله . و «بيرجنت» شخصية تقترب من نمط البطل الشعبى الخفيف الظل، الواسع الحيلة ، الخصب الخيال ، الذى يحمل بعضاً من سمات الأفاق الماكر ، ولا يلتزم دوما بالمبادئ الأخلاقية فى معاملاته ، بل كثيرا ما يلجأ إلى الخديعة لتحقيق مآربه . وقد شاع نمط البطل الأفاق هذا فى مجال الرواية الغربية منذ القرن السادس عشر ، خاصة فى أسبانيا ، التى ظهر فيها هذا النوع من القص أول ما ظهر . وأطلق على هذا النوع من الرواية، الذى يحكى بأسلوب فكه ساخر ، قصة حياة بطل أفاق ، ومغامراته ، إسم رواية «البيكارسك» أو [Picaresque novel] ، إشتقاقا من الكلمة الأسبانية [Picaro] ، التى تعنى النصاب أو الأفاق . ويرى البعض أن هذا النوع من الروايات ، يعد بمثابة تقليد شعبى ، نثرى ساخر ، للملاحم

الشعرية البطولية القديمة . فرواية «البيكارسك» ، تشبه الملحمة القديمة في هيكلها الأساسي ، لكنها تستخدم النثر بدلاً من الشعر ، وتختار أبطالها من بين الأفاقين والرعاع ، وتنحو إلى السخرية والنقد واللاذع . وقد بلغت رواية «البيكارسك» أوج شعبيتها في انجلترا ، في القرن الثامن عشر ، حين كتب دانيال ديفو - مؤلف رواية روبنسون كروزو - رواية بعنوان مول فلاندرز (١٧٢٢) يحكي فيها قصة حياة فتاة من بنات الليل ، تلك التي تحمل الرواية اسمها . وبعد ديفو كتب قصاص عظيم آخر ، هو هنري فيلدنج ، روايتين على هذا المنوال ، هما جوناثان وايلد و توم جونز . وتعد مسرحية بيرجنت (١٨٦٧) لهنريك إبسن ، من أوائل المحاولات الفنية لنقل هذا الشكل القصصي الملحمي الساخر إلى خشبة المسرح ، بل ربما كانت أول محاولة .

ولعل ما جذب رأفت الدويري إلى هذه المسرحية ، التي تحاكي شكل رواية «البيكارسك» ، هو الشبه الواضح بينها وبين المقامات العربية . فالمقامات العربية . كما كتبها الحريري والهمذاني وغيرهم ، تقترب بصورة مذهلة من رواية «البيكارسك» ، مما يدعونا إلى التساؤل عما إذا كانت رواية «البيكارسك» نتاجًا مباشراً معدلاً للمقامات العربية ، خاصة وإنها نشأت أول ما نشأت في أسبانيا ، في القرن السادس عشر ، بما لهذا القطر من علاقات وثيقة مع الثقافة العربية . إن بطل المقامات العربية ، سواء كان أبا الفتح الاسكندري ، في مقامات الهمذاني ، أو أبا زيد السروجي ،

فى المقامات الحريرية ، أو غيرهم - تلك الشخصية الذكية الفكهة ، التى تدور حولها مُلح الرواة ونوادرهم - لا يكاد يختلف عن بطل رواية «البيكارسك» الذى رسم إبسن شخصية بطلة «بيرجنت» على نهجه . وقد أشعل هذا البطل الشعبى «الإبسنى» خيال رأفت الدويرى ، وقاده فى رحلة عودة إلى أبطال المقامات العربية ، فكانت مسرحية **الفلهوان** ، التى أطلق عليها المؤلف وصف «مقا - م - مرحية » ، والتى سعى فيها إلى مسرحة المقامات ، كما مسرح إبسن رواية «البيكارسك» .

ولكن يبقى السؤال : لماذا أعاد رأفت الدويرى كتابة هذه المسرحية بعد أربع سنوات ، أنتج خلالها مسرحية بعيدة كل البعد عن شكل المقامة ، وهى مسرحية **الثلاث ورقات** ؟

لقد وجدت رحلة البحث عن إجابة لهذا السؤال ، تقودنى إلى مسرحية أخرى ، كتبها الدويرى قبل **الفهلوان** بخمس سنوات - أى عام ١٩٧٩ ، وهى مسرحية **قطة بسبع - ت - رواح** ، التى نشرت عام ١٩٨٢ ، وحازت على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٣ . وفى هذه المسرحية ، غاص الدويرى إلى أعماق التراث الفرعونى المصرى الصرف، بأساطيره وطقوسه وشعائره ، بحثًا عن قيمه التقدمية الأصيلة ، ونسج دراما شعبية ، طقسية احتفالية ، تقيم معبراً شعريًا استعاريًا بين صراعات الماضى وصراعات الحاضر .

وبعد رحلته التراثية الفرعونية هذه ، كان من المحتم - وفقا للبنية الجدلية لعقل الدويرى وخياله الإبداعى - كان من المحتم أن يسافر الكاتب

فى رحلة تراثية أخرى ، إلى المرحلة الحضارية الرئيسية الثانية فى تاريخ مصر ، وهى مرحلة الحضارة العربية الإسلامية . وعاد الدويرى من رحلته التراثية الفنية الثانية بـ «مقا - م - سرحيته» وفهلوانها . وإذا كانت مسرحية **قطة بسبع - ت - رواح** ، تمثل قضية استلهام التراث ، فى محاولة لإيجاد شكل مسرحى **مصرى** أصيل ، فإن مسرحية **الفهلوان** تطرح نقيض هذه القضية ، إذ تستلهم التراث لإيجاد شكل مسرحى **عربى** أصيل . وتطرح المسرحيتان معًا سؤالاً جدليًا هامًا هو : إذا حاولنا استلهام التراث فى المسرح ، فأى تراث نستلهم ، وتراثنا جماع حضارات عدة ؟ وقد أجاب الدويرى على هذا السؤال فى **بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان** ، فمزج شكل «الدراما الطقسية الشعبية» ، كما صاغه فى **قطة بسبع - ت - رواح**، بشكل «المقا - م - سرحية» ، كما بلوره فى مسرحية **الفهلوان** ، ومزج الأزمنة والأمكنة والحضارات ، ليطرح رؤية تنصهر فيها الخلافات الثقافية ، والحضارية ، والعقائدية ، وتذوب فى مفهوم تقدمى وأصيل ، للهوية المصرية / العربية / القبطية / الإسلامية .

وقد كان من المحتم أن تؤثر هذه الرؤية التركيبية الجديدة ، لمفهوم استلهام التراث ، على البنية الفنية للمعالجة الجديدة لمسرحية **الفهلوان** . فبالرغم من أن المؤلف يصف هذه المعالجة الجديدة بأنها «رؤية مقا - م - سرحية» ، مثل **الفهلوان** ، إلا إننا إذا عقدنا مقارنة سريعة بين النصين ، فسنجد أن هذا الوصف لا يتسق مع بنية المعالجة الجديدة .

إن بنية «المقا - م - سرحية» ، تعتمد على تمركز الأحداث أو الرواية، فى حلقاتها المتعاقبة ، وخيوطها المتشعبة ، حول شخص واحد - مثلها فى ذلك مثل المقامات ، وهذا ما نجده فى **الفهلوان** ، ولا نجده فى **بدائع الفهلوان** ، فبدائع الفهلوان تعتمد بنية ثنائية ، تقوم على التناقض والازدواج : تناقض وازدواج الأزمنة ، والطقوس الشعبية التراثية ، وتناقض وازدواج الألعاب التكرية الجماعية ، مع الأحلام والأوهام الفردية، وتناقض وازدواج بطلى المسرحية : هبشان بن أبى غبشان ، الشهير بالفهلوان ، والشيخ عز الدين ، طالب العلم بالأزهر . وتمتد سمة التناقض والازدواج إلى ثنائيات سمراء وزلابية ، ثم زلابية وأم الخير ، وأبو الرداد وأبو الخير ، فى طقس الفيضان ، ثم إلى السلطان المملوكى والفرعون العجوز فى نهاية المسرحية .

ورغم أن المسرحية الأولى - **الفهلوان** - لا تخلو من عنصر تناقض وازدواج ، يتمثل فى المقابلة المقصودة بين الفهلوان وعادل ، أو شلعلع، البطل الشعبى الإيجابى ، إلا أن هذا العنصر لا يتبلور إلا فى الجزء الأخير من المسرحية ، المعنون «المقامة الأسطورية» ، بينما يمثل الفهلوان وحده بؤرة التركيز فى الأجزاء ، أو «المقامات» الثلاث الأولى ، ويستحوذ على إعجابنا بخفة ظله ، ونزقه ، وألاعيبه ، ولا نملك إلا أن نتعاطف معه رغم طيشه ، وأنانيته ، وتهوره ، خاصة وإن المؤلف نفسه ، يُضمِّن نصه صوتًا متعاطفًا مع الفهلوان ، مشفقًا عليه من مصيره ، وهو صوت «طيف

الفتاة الغامضة» ، التى ترفرف حوله كملاك حارس فى بداية المسرحية ، ثم تظهر بين الحين والآخر لتعلن حسرتها عليه . وقد أحسن المؤلف حين حذف هذه الشخصية فى معالجته الثانية ، كما حذف قصة زواج بطلته من ابن شهبندر التجار ، وهربها مع الفهلوان ليلة الزفاف - وهى القصة التى تشكل أحداث «المقامة الأسطورية» ، والتى تعد أضعف حلقات المسرحية الأولى، وأكثرها خطابية ومباشرة .

وفى المعالجة الجديدة ، أدى المزج بين شكل المقامات وشكل الدراما الشعبية ، الطقسية الاحتفالية ، إلى إثراء البعد الجماعى للحدث ، فغلبت اللوحات الجماعية على النص ، واكتسب إمكانات استعراضية وموسيقية واضحة ، اقتربت به من شكل الأوبريت الشعبى . وعمق المؤلف أيضًا فى معالجته الجديدة ، البعد السياسى للعرض ، فأضاف مجموعة العسكر ومقدمهم ، ومجموعة البصاصين ومقدمهم ، أو رئيسهم ، وأبرز تعاون الفهلوان معهم فى ترسيخ الظلم ، عن طريق ترويج الأساطير ، فغدا الفهلوان فى النص الجديد ، بوقا إعلاميًا ، للنظام الفاسد ، وأكثر ضررًا وخطرًا على الجماعة . لقد كان الفهلوان في المسرحية الأولى فنانًا منغلقًا على أحلامه ، يلعب لعبة إشباع وهمية ، يفقد خلالها ذاته وحبيبته الحقيقية ، والوهمية أيضًا ، فيغدو ضحيتها الأولى . لكننا حين نلقاه في المعالجة الثانية ، نجده وقد نبتت له أنياب ومخالب ، وتحول من مدمر لنفسه إلى مدمر للجماعة ، ومن متوهم ، منغلق فى دائرة الأحلام

، إلى بائع للأحلام ، فى لعبة السلطة والتسلق . لقد كان المؤلف يدرك الوجه القبيح للفهلوان فى مسرحيته الأولى ، كما يتضح فى الجزء الأخير من المسرحية ، لكنه حاول أن يقاوم هذا الإدراك طوال المسرحية ، ربما تحت تأثير سحر المقامات وأبطالها ، وسحر «بيرجنت» .

وقد أتاح هذا التحول فى شخصية البهلوان ، من صعلوك حالم ، كما كان فى النص الأول ، إلى موظف فى جهاز الإعلام الرسمى ، فى النص الثانى – أتاح هذا التحول للمؤلف فرصة التناول المزدوج للطقوس الشعبية ، فوجدناه فى طقس «ستمطر المطر» ، يتناول الطقس تناولاً ساخراً باعتباره قوة تغييب رجعية ، وتمثيلية مصنوعة ، ولعبة اشباع وهمية . وامتد هذا التناول الساخر إلى لوحة موكب السلطان الفرعون فى نهاية المسرحية ، وهى لوحة تقابل وتعارض الحلم الجماعى التلقائى ، الذى فجره طقس الفيضان فى نفس الجماعة فى اللوحة الرابعة . فرأفت الدويرى يطرح التراث فى نصه هذا من منظورين مختلفين ، متعارضين ، فيجسده حينًا كطاقة روحية ، وتلخيص رمزى تلقائى لمخزون خبرة الجماعة ، وتاريخها ، وقيمها ، وأحلامها ، ثم يحذرنا من مزالق الاستغراق فيه ، ويبصرنا بخطورته، حين توظفه الأنظمة القهرية لتدعيم سلطتها .

وتمتد هذه الرؤية النقدية المزدوجة للتراث ، إلى الفن أيضًا ، الذى يتجسد مسرحيًا هنا ، فى فرقة المحبظاتية ، المسماه بجوق الليالى الملاح . فالفن ، ممثلاً فى هذا الجوق ، يستطيع أن يلعب دوراً هامًا فى التوعية،

وتعرية الأوهام ، والسخرية منها ، كما يحدث فى اللوحة الأولى . والفن له دوره الهام الإيجابى أيضا فى تقوية روح الجماعة ، وصلتها بمنابعها الأصيلة فى التراث ، كما يحدث فى لوحة طقس الفيضان . لكن الفن قد يغدو أيضًا سلاحًا فى يد السلطة الغاشمة ، يهلل لها ويطبل ، ويتقدم مواكبها بالرقص والغناء ، كما يحدث فى اللوحة الأخيرة ، حين تلعب زلابية دور عروس الخير ، فى لعبة تقمص السلطان المملوكى لشخصية الفرعون ، إله النيل .

وإذا كانت بنية المسرحية الفنية والفكرية تتشكل وفق مبدأ الإزدواج والتناقض - أى انقسام كل فكرة وعنصر من العناصر إلى سالب وموجب ، فليس من الغريب أن نجد الآلية الفاعلة ، الأساسية ، فى إنتاج الحدث المسرحى فى هذا النص ، هى التنكر ، وتوالى الأقنعة ، فما التنكر إلا إزدواج وتناقض . إننا إذا حاولنا أن نسرد أحداث هذه المسرحية ، فسنجد أنفسنا نحكى عن سلسلة من التحولات التنكرية فى الأدوار والأقنعة. ففى اللوحة الأولى ، يتوهم الفهلوان إنه السلطان ، ولا يلبث التوهم أن يفضى إلى التنكر فى ملابس السلطان ، حين تصل جوقة المحباظين . وفى اللوحة الثانية ، يتنكر الفهلوان فى زى العرافة العجوز ، وتصاحبه أمه فى زى الندابة . وفى اللوحة الثالثة ، يلعب الفهلوان لعبة «المائدة الوهمية» ، بمساعدة جوق الليالى الملاح ، ويتقمص دور السلطان ، بينما تلعب أمه دور المنادى ؛ ثم يحضر الفهلوان «ثلاثة بلاليص ألبسها ثيابا

فاخرة وطياليس سابلة وفوق فوهاتها عمائم مدورة» ، ليلعبوا دور التجار ، وتتحول الأم إلى مسرور الجلاد . وتنتهى اللوحة بالفهلوان يلعب دور الفارس ، إذ يخرج لإنقاذ سمراء من زواجها إلى السلطان العجوز ، «ممتشقا سيفه الخشبى» ، بينما تخرج الأم فى صورة الساحرة الطائرة ، «وقد امتطت ظهر مقشة من جريد النخل الجاف» . وتتوالد الأقنعة ، وتتوالى التحولات فى اللوحة الرابعة ، إذ يشترك الجميع فى طقس الفيضان، باستثناء سمراء ، التى ترفض «ملاعيب الوهم والتوهم» . وتصل آلية التنكر إلى ذروة نشاطها فى اللوحة الخامسة الختامية ، التى تبدأ بطقس الاستسقاء ، وقناع الساحر ، مستمطر المطر ، الذى يرتديه الفهلوان، فيقنع الناس بأن نشارة الخشب هى قطرات المطر . وتتفرع من قناع الفهلوان هنا أقنعة فرعية أخرى ، ينتظمها طقس الإخصاب والولادة المزيف . وفى مقابل هذا التنكر السلبى الهدام ، يطرح المؤلف ضربًا من التنكر الإيجابى ، فيجعل البطل الإيجابى ، عز الدين ، يقاوم التنكر بسلاح التنكر ذاته ، فيرتدى قناع عرافة عجوز ، وتساعده سمراء ، فتمثل دور الوسيطة الروحية ، بينما يرتدى طاجن ، المحبظاتى ، ثياب سمراء . ويتكرر هذا الطرح الثنائى ، السلبى والإيجابى ، لفعل التنكر ، فى الجزء الثانى من اللوحة ، فنرى السلطان المملوكى يرتدى قناع الفرعون القديم وأرديته ، وينخرط فى تمثيلية هزلية تحاكى طقس الفيضان ، وتهدف إلى الإيهام والتضليل . ويعقب ذلك ظهور عز الدين وسمراء فى ثياب

مجذوبين ، وينجحان فى إثارة الجماهير ، وتقويض الأوهام ، ومعها موكب العرس السلطانى .

ولا يقتصر نشاط آلية التنكر على توليد أحداث المسرحية المادية فقط ، بشقيها السلبى والإيجابى ، بل يمتد إلى تنظيم حركتها الداخلية ودلالتها الكلية . فالنص فى مجموعة ، ينمو ويتقدم وفق حركة تحول دائمة ، من المستوى الواقعى إلى مستوى الوهم ، أو الحلم الفردى والجماعى ، يترتب عليها بالتناوب ، إما :

١- تخطى الموقف الواقعى إلى أعماقه الشعورية والوجدانية ، ومنابعه التراثية ، كما يحدث فى طقس الفيضان .

٢- أو تزييف الموقف الواقعى ، وتحويله إلى نقيضه السلبى الكاذب ، كما يحدث فى مشاهد مستمطر المطر ، وموكب السلطان ، ولعبة المائدة الوهمية ، مثلاً .

٣- أو تغيير الموقف الواقعى الزائف ، وتحويله إلى نقيضه الإيجابى ، كما يحدث فى مشاهد تنكر عز الدين وسمراء .

وفى كل الأحوال ، تفضى حركة التحول الدائم هذه ، من مستوى الواقع إلى مستوى الوهم أو الحلم - أى من مستوى الوجه الحقيقى إلى مستوى القناع ، إلى تخطى حدود الزمن والهوية ، التى تميز المسرحية

الواقعية ، فيتحول النص برمته إلى وحدة رمزية طقسية ، لا يحد فضاءها الحركى زمن محدد .

وأخيراً ، فإن مسرحية **بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان** ، تمثل فى يقينى ، إضافة هامة إلى التجاوب التى تسعى إلى استلهام التراث ، لإبداع شكل مسرحى عربى مصرى تقدمى . فهى مسرحية تزخر بمادة تراثية غنية منوعة ، وتنتظم مادتها فى بنية فنية جديدة متماسكة ، تجمع بين شكل المقامات العربية ، والطقوس الشعبية ، الدرامية والاحتفالية ، وتطرح مفهومًا تقدميًا ، وخصبًا ورحبًا ومتسامحًا ، لطبيعة وحقيقة هويتنا كمصريين عرب .

لينين الرملى

وسعدون المجنون

يمثل لينين الرملى ظاهرة متميزة ، فريدة ، فى المسرح المصرى المعاصر. فهو الكاتب المسرحى الوحيد الذى وهب نفسه للمسرح قلبًا وقالباً، فلم يحترف مهنة أخرى إلى جوار الكتابة المسرحية ، بل جعل المسرح حرفته وهوايته وحياته ، فغدا بحق رجل مسرح بالمعنى الجامع الشامل للكلمة . وهو أيضًا من الكتاب القلائل الذين لا يعترفون بالفصل بين الكلمة والصورة والفعل فى المسرح ، أو بين الجدية والمتعة ، أو بين الفكر والفن . فهو كاتب يدرك بوعى عميق تعدد لغات التعبير المسرحى ، ويستغلها جميعاً فى ترجمة رؤيته التحليلية للواقع ، إلى صور ومواقف مسرحية بليغة ، وإلى أشكال درامية جديدة جريئة مبتكرة .

ورغم الجرأة والابتكار ، والتقنيات البارعة ، ورغم التجديد فى أشكال الكتابة المسرحية ، التى تدخل بجدارة تحت باب التجريب ، يظل مسرح لينين الرملى مسرحاً شعبياً بالدرجة الأولى ، يخاطب كل فئات المجتمع ، مهما اختلفت مستوياتها الثقافية ، ويلامس الواقع ملامسة حميمية ، دون أن يضحى بالمتعة الفكرية والجمالية والترفيهية . فالضحك

فى مسرح لينين الرملى ، لا ينسينا الواقع ، أو يغيبنا عنه ، بل يعمق من إدراكنا له ، ويكثف الوعى به ، بل ويدفعنا دفعاً إلى إدراك مواطن الخلل فيه ، والتفكير فى إصلاحها .

ويتمى مسرح لينين الرملى فى هذا الصدد ، إلى ما يمكن أن نسميه بالتوجه الشكسبيرى فى المسرح ، ونقصد به الاتجاه ، الذى يؤمن بحرية الفنان فى توظيف النظريات والقوالب المسرحية الموروثة ، وتعديلها بما يناسب روح العصر ، كما يؤمن بحرية الفنان فى التجريب والابتكار ، بشرط ألا يقود التجريب إلى التغريب الذى ينأى بالمسرح عن العامة . وغنى عن الذكر أن هذه الحرية لا تتوفر للفنان إلا حين يهضم التراث المسرحي ، المحلى والعالمى . وقد فعل لينين الرملى هذا ، من خلال دراسته فى معهد الفنون المسرحية ، ومن خلال قراءاته الواسعة ، واجتهاداته الشخصية ، وممارساته العملية . ولهذا ، وجدناه يتنقل بحرية وجرأة بين النظريات الدرامية المختلفة ، والتيارات والمدارس المسرحية المتباينة، ينتقى منها ما يناسبه ، ويعيد صياغته فى صور جديدة مثيرة .

ورغم غزارة إنتاج لينين الرملى ، لا تجده يكرر نفسه من مسرحية إلى أخرى ، من ناحية الصياغة المسرحية أو التشكيل الفنى . **فأهلا يا بكوات**، تختلف جذريًا فى شكلها الفنى عن **بالعربى الفصيح** ، أو **وجهة نظر** ، أو **عفريت لكل مواطن** ، أو **الهمجى** ، أو **أنت حر** ، أو غيرها من أعماله . إن كل مسرحية من هذه المسرحيات ، تمثل إبحاراً جديداً فى مجال التشكيل

المسـرحى ؛ ورغم ذلك ، لا يملك المتـتبع لأعـمـال لينين الرملى ، إلا أن يرصد ملمحين أسـاسيين متكررين ، يجمعـان بين كل هذه الأعمال ، فى وحدة فنية وفكرية واحدة ، تقوم على التكرار والتنويع .

أما الملح الأول ، فهو ملمح فكرى ، يتـمثل فى محاولة لينين الرملى سبر أغوار الوضع الحضارى المعاصر ، فى مصر والعالم العربى ، والبحث عن جذوره وأسبابه . ففى المسرحـية تلو الأخرى ، نجد إلحاحاً من المؤلف على فكرة الانفصام – الانفصام بين المظهـر والمخبر ، بين الكلمة والفعل ، بين الوهم والـواقع ، وبين الوجـه والـقناع . ويرى لينين الـرملى إن هذا الانفصام ، هو مصدر الخلل الرئيـسى فى حضارتنا ووضعنا الراهن ، وإن اعترافنا بوجود هذا الشرخ ، هو أول خطوة على طريق الشفاء .

أما الملمح الثانى ، المتكرر فى أعمال لينين الرملى ، فهو ملمح فنى ، يتمـثل فى قناعته بأن الشكل المسـرحى الدرامى ، أى الشكل الفنى ، لابد وأن يتـرجم المضـمون الفكـرى . فالانتـقـال الزمنى الفنتـارى فى **أهلا يا بكوات**، يترجم عن طريق تغير المنظر المسرحى ، من الحاضر إلى الماضى ، فكرة تسلط الماضى على الحاضـر ، وانفصام الإنسان المصـرى والعربى بين التخلف والتقدم . كـذلك تترجم الصور المسرحية المتـقاطعة ، المتداخلة ، فى **بالعربى الفـصيح** ، وكذلك الموقف الرئيسى ، فكرة التـفتت العربى ، وصراع الوجـه والقناع . وفى **عـفريت لكل مـواطن** ، ينقـسم البطل إلى

شخصـيتين متعارضـتين ، مثل د. جيكل ومستـر هايد ، تحت وطأة القهر والنفـاق الاجتـماعـي . وتتـعـدد الأمـثلة التـي يضـيق بنا المجـال عـن ذكـرها .

وفى أحدث مسـرحياته – **سعدون المجنون** ، التى تعرض الآن على مسرح الزمالك ، يواصل لينين الرملى قراءته التحليلية الفنية للواقع المصرى والعربى المعـاصر ، ويستـخدم مبـضع السخرية ليكشـف لنا مواطن الخلل وأوجه القصور . وقد أثبت الرملى فى هذه المسـرحية أن المأساة هى الوجه الآخر للملهـاة ، وأن الضحك يمكن أن ينتزع مـن أعـمق لحظات الصدق والألم .

يعـود لينين الرملى فى هذه المسـرحية إلى فكرة التـقـابل بين الأزمنة المتعـارضة ، وإلى فكرة الخلل العـقلى ، اللذين استخـدمهمـا من قبل فى **أهلاً يا بكوات** ، و **عفـريت لكل مواطن** ، ليجـسد من خـلالهما مـأساة انهيـار المشروع القـومى الناصرى ، وأثر هذا الانهـيار على جيـلنا – الجيل الذى ولد فى أتون مأساة فلسطين ، وعايش حلم التحرر والقومية العربية ، ثم انكسر مع النكسة ، ووجد نفسه على مشارف نهاية القرن ، وقد تقلص حلمه القومى وإلى تسديد الديون !

فبطل المسرحية ، سعدون ، مصرى آمن بالثورة ، وتعصب لها تعصباً أعمـاه عن مثالبـها ، ودفـعه إلى خيـانة أقرب الناس إليـه باسم المبادئ ،

وحماية الثورة مـن أعدائـها . وحين أنهـارت الأحلام مع النكسـة ، وتبدت أوهامًـا رملية متحركـة ، انفصل عن الواقع ، ورفض مجـابهته ، وتعلق بأهداب الزمن القديم الذى خانه ، فكان مصيـره مستشفى الأمراض العقلية!

وحين يخرج سعدون بعد ربع قرن إلى عـالم التسعينيات ، يصر على إنكار الحاضر ، وإنه مازال فى الستـينيات ، ويكاد وهمه أن يغرق أسرته . ويستـغل لينين الرملى هذا التعارض بين الزمنين ، ليـفجر قـدراً هائلاً من المفارقـات الضاحكة ، التى تعرى مثـالب كل من العصرين تعرية مـأساوية مؤلمة ، فإذا بأوهام الماضى تتـبدد ، وإذا بالواقع المعاصر فى التسـعينيات ، يكشف عن حقيقته الكابوسية ، التى لا يمكن قبولها أو التعايش معها .

إن المقابلة بين السـتينيات والتسعينيات ، تفجـر كلاً من الزمنين ، فإذا بالستينيـات تتبدى حلماً عـبثياً دون كيـشوتيًا ، وإذا بالحاضر يتـبدى وهمًا كابوسياً هلاميًا .

ولأن يحى الفخـرانى وأبو بكر عزت وأحـمد راتب وهالة فـاخر هم أبناء جيلنا - جيل الأحـلام الرائعة والانكسارات الفادحـة ، لم يكن غريبًا أن يأتى أداؤهم مفعمًا بالصدق الموجع والسـخرية اللاذعة ، فكأن كلاً منهم كان يتـحدث بلسانه ، ويعـرى مواجعـه ، ويجهر بـآلامه ، رغم الفكاهة العارمة ، وكل ما فجروه من ضحكات .

وإذا كان يحيى الفخراني قد أثبت موهبته المسرحية الكبيرة ، وحضوره الساخن من قبل ، فإن أداءه في **سعدون المجنون** ، يمثل رغم ذلك ، ميلاداً جديداً بالنسبة له ، فكأن الدور قد فصل تفصيلاً له ، نفسياً وفكرياً وجسمانياً ، فجاء أداؤه قمة في الصدق والفكاهة ، وتمكن من تحقيق تلك المعادلة شبه المستحيلة ، بين الهزل والجد ، بين الكاريكاتورية الصارخة والإندماج الواقعي المقنع ، وحقق شمولية التعبير بالوجه والصوت والجسد ، فكانت خطوته تفصح عن الحيرة والتردد ، والتعلق بين زمنين، كلاهما كاذب ، وكانت نبرة الصوت تحمل رنة تشنج هستيرى ، تشى بجهوده اليائسة للتشبث بالماضى ، رغم انبثاق الوعى فى نفسه ، وكانت تقلصات وجهه ، وترنحات جسده ، تترجم تمزقه بين العالمين . وقد كدت فى لحظة أن أصدق أنه جُن بالفعل ، وذلك حين ألقى مونولوجه التكشفى، وخفت عليه حقًا . لم يكن هذا تمثيلاً ، بل كان صرخة انتزعت من أعماق القلب ، صرخة جيل بأكمله ، رُفع إلى السماء السابعة ، ثم هوى إلى حفرة من نار .

وكون يحيى الفخراني مع أحمد راتب ثنائياً لا ينسى ، حفر مكانًا دائما فى الذاكرة ، خاصة فى المشهد الأخير ، الذى يحكى تاريخ مصر الحديث والثورة . ولو لم يكن بالمسرحية سوى هذا المشهد فقط ، لكان كافياً . لقد جاء إيقاع الأداء هنا معجزاً ، نزع عن العيون والعقول غشاء العادة والاعتياد ، وأبرز المفارقات العبثية فى تاريخنا ، فإذا بضوء باهر

حارق ، يضىء الحـقيـقة ويحـرق الأوهام . قالت ابنتى ، ذات العـشرين ربيعاً : «الآن فهمت ، وهكذا يروى التاريخ » !

لقد جسد أحمـد راتب ، من خلال دور السكير المحبط المنكسر ، كل آلام الانكسـار ، وذلك فى هدوء وثقـة ، ودون تشنجـات ، ودون أن يضحي بقطرة واحـدة من قطرات الفكاهة والسخرية التى شبع بها المؤلف دوره . لقد سعدت بأحمـد راتب سعادة لا توصف ، فمنذ زمن وأنا أتوق إلى رؤيته فى دور يليق بموهبته العريضة وحضوره الحميم .

وكانت سـعادتى أكـبر بالجـميلة هالة فـاخر ، التى علمـها والدها ، الراحل القدير فاخر فاخر ، فنون الأداء فـأجادتها ، لكنها لم تمارسها على هذا النحو من قـبل . لقد كنت أنتظر هالة منذ زمن طويل ، تخبطـت فيه فى أروقة ودهاليز المسـرح التجارى . وهاهى قد جاءت أخيـراً إلى الفضاء الذى يليق بمن هى فى مثل موهبتهـا ، وأرجو منها الا تقبل بعد الآن أدوراً أقل قيـمة ، فقد وصلـت إلى مرحلة رائعة من النضج الفنى ، وجـسدت باقتدار كل تقلبات الشخصية فى بساطة آثرة .

أما الممـثل الكبـير أبو بكر عـزت ، فهو غنى عـن التقيـيم ، وإن لم يكن، مع الأسـف ، فى «الفورمة» تمامًا يـوم أن شـاهدت المسرحية . لقد بدا منفصلاً ، منعزلاً عـن سياق المسرحية طول العرض ، باسـتثناء مشاهد قليلة ، كـان أبرزها أداؤه المتـقـن ، السـاخـر الهـادئ ، فـى مـشهـد

الشارع، فقد جسد من خلال إيقاع الأداء لب الشخصية ، وكان بحق رجلاً لكل العصور !

وكانت فاكهة العرض ، هى الأستاذة الرائعة أمينة رزق التى لف دفئها العرض كله ، فكانت أشبه بالمنظم الرئيسى لدرجة حرارة الأداء ، وللإيقاع الشعورى للأحداث ، ولنوعية استجابة المتفرج . كانت مايسترو الأداء، وضابط الإيقاع بحق . أبقاها الله لنا ، وزادها دفئاً وتوهجًا .

ولا يفوتنى هنا أن أشيد بالأداء الجيد لكل من الشاب الواعد ، الذى قام بدور جهاد ، وكذلك الطفل الرائع ، الذى قام بدور إبن الأخ السكير، هجرس ، فقد أشاعا جواً من البهجة والتفاؤل ، خفف من وطأة هذه القراءة المؤلمة للواقع .

وعذرى فى عدم ذكر اسميهما ، عدم وجود برنامج مطبوع يذكر أسماء المشاركين فى العرض .

ولا يفوتنا أيضًا أن نحى المنتج المخرج ، شاكر عبد اللطيف ، على مجازفته بإنتاج هذا العرض للقطاع الخاص ، فهو عرض يليق بالمسرح القومى ، ولا يناسب جمهور الصيف والسياح العابرين . لقد كانت مجازفة ستحسب له فى تاريخه الفنى . ورغم ذلك ، تحتم علينا الأمانة النقدية أن نذكر بعض العيوب التى كنت أود لو تلافاها ، وخاصة ، الديكور المزدحم ، الذى افتقر إلى التناسق اللونى والتشكيلى ، وشكل عبئاً

دائمًا على عين المتفرج في كل المشاهد . وكان في استطاعة المخرج أيضًا أن يثرى العرض ، عن طريق الاستعانة ببعض المواد الفيلمية المتاحة ؛ فالنص يفسح المجال لها ، بل ويستدعى وجودها بشدة وإلحاح ، خاصة فى المشهد الذى يستدعى حرب ٦٧ ، أو حرب العبور ، أو جنازة عبد الناصر . لقد كان من شأن هذا أن يثرى الخليفة التاريخية للنص ، ويزيدها سخونة . ولا أدرى هل السبب هو فقر الميزانية ، أم عدم توفر المادة الفيلمية ، أم ماذا؟!

ورغم هذه الانتقادات الطفيفة ، يظل عرض سعدون المجنون من أفضل العروض المتواجدة على ساحة المسرح المصرى الآن ، وأكثرها صدقًا وإمتاعًا .

محمد صبحي وعبلة كامل

وعناق الشعر والكوميديا في .. «وجهة نظر»

حين قبلت عبلة كامل دور الفتاة العمياء سنية ، فى مسرحية **وجهة نظر** ، حذرها البعض من العمل فى مسرح القطاع الخاص . لكن عبلة قالت ببساطة : «أنا لا أعمل مع القطاع الخاص . إننى أعمل مع لينين الرملى ومحمد صبحى» . قصت على هذه الحادثة الصديقة العزيزة ، الناقدة المسرحية ، عبلة الروينى ، ونحن فى طريقنا إلى الإسكندرية لمشاهدة عرض آخر من عروض القطاع الخاص الجديدة ، أصابنا جميعا بالإحباط ، وضاعف من مخاوفنا على عبلة كامل التى نعتز بها كثيراً .

وحين شاهدت عرض **وجهة نظر** ، تذكرت فجأة ما حكته لى عبلة الروينى ، وجملة عبلة كامل القصيرة الموجزة . بهرنى وضوح رؤيتها ، وصدق حدسها الفنى . لقد استطاعت عبلة كامل أن تحدد بذكاء قاطع كالسيف ، ذلك الموقع الفنى المتميز الذى تحتله فرقة «ستوديو الممثل» على خريطة مسرح القطاع الخاص فى مصر ، ولخصت فى إيجاز بليغ تاريخ هذه الفرقة المشرف ، الذى يذكر إنها قدمت يوما مسرحية **هاملت** لوليام شكسبير، فى عرض رفيع متميز، وهو مالم يفعله مسرح الدولة حتى الآن.

لقد أصابت عبلة كامل حين قبلت أن تعمل مع فرقة «ستوديو الممثل» دون غيرها من الفرق ، فهذه الفرقة الدائمة ، التى أنشأها الفنان محمد صبحى ، وأصبح مؤلفها «المقيم» الكاتب المسرحى لينين الرملى ، تمثل تياراً خاصًا متفرداً فى القطاع الخاص ، شعاره عدم تقديم التنازلات ، بدءاً بعدم السماح بالمشروبات أو التدخين أو قزقزة اللب والتهام السندوتشات أثناء العرض ، وانتهاءً بتقديم الكوميديا الراقية ، ذات الدلالات الفكرية العميقة، والمستوى الفنى الرفيع . لقد تمكنت هذه الفرقة من الاحتفاظ بدرجة كبيرة من النقاء الفنى ، فلم يصبها التلوث التى استشرى فى معظم الفرق الأخرى ، ونجت من عدوى الترخص التجارى ، والبلاهة الفكرية ، التى امتدت حتى إلى بعض عروض مسرح الدولة . ورغم أن فرقة «ستوديو الممثل» تنتمى إلى القطاع الخاص ، وفقا لبنيتها الاقتصادية ، التى تفرض عليها - فى ظل الضرائب الباهظة وغياب دعم الفن الجاد - أن تتوجه كالفرق الأخرى إلى فئة القادرين من الشعب ، إلا إنها تختلف عن غيرها من الفرق فى توجهها الدائم إلى تلك القلة الواعية ، من جمهور القادرين ، التى تذهب إلى المسرح لإشباع حسها الفنى والجمالى ، لا لإشباع غرائزها الدونية .

وقد عملت عبلة كامل مع لينين الرملى فى مسرحيته البديعة **عفريت لكل مواطن** أولا ، فأدركت بحساسيتها الفنية المرهفة ، أن لينين الرملى فنان يسعى إلى الجماهير العريضة ، ولكن بشروطه الفنية الصارمة ،

ويكتب الكوميديا الفاقعة ، لكنه يغلفها دومًا بروح الشعر ، ويضمّن أعماله موقفه الفكرى الواضح ، ورؤيته النقدية الواعية للواقع والحياة ، دون مباشرة فجة ، أو خطابية ساذجة ، أو طنطنة فارغة . فالنقد فى مسرح الرملى ، سياسيًا كان أم اجتماعيًا ، فكريًا أم اقتصاديًا ، ليس ذلك البهار الذى يرشه بعض كتاب القطاع الخاص على وجه نصوصهم ، ليخفوا رائحة العفن الحضارى والفكرى المنبعثة من باطنها . وهو أيضًا ليس ذلك التشدق الزائف أمام جمهور الأغنياء بآلام الفقراء ، الذى نجده فى العديد من المسرحيات التجارية الهابطة ، والذى يدخل تحت باب النفاق الأخلاقى، و«الزكاة» الفاسدة ، وإراحة الضمير بالغش والخداع . ولا أظن أن محمد صبحى ولينين الرملى يقبلان أن يقف على خشبة مسرحهما ممثل أثرى من الإعلانات التجارية عن سلعة أمريكية استهلاكية لينتقد الانفتاح الاستهلاكى ، ويحذر الفقراء من ركاب «الخنزيرة» أو «الزلمكة» - أى المرسيدس ، فى لغة «المدردحين» .

ولأن الفن فى حالة لينين الرملى ومحمد صبحى هو موقف من الحياة، يرفض الزيف والترخص ، لم يزيف عرض **وجهة نظر** عبلة كامل فها هى على خشبة مسرح «نيو أوبرا» ، كما عهدناها فى مسرح الجامعة ، وعرض **درب عسكر** التجريبى ، وفرقة الورشة ، ومسرح الدولة . . لم يلطخ القطاع الخاص وجهها بأصباغه السوقية ، ولم يخنق تدفق إبداعها بثيابه الممزقة المقمطة ، المشلوحة ، ولم يكبل حركتها ، ويشل قدميها

بكعوبة العالية الرفيعة المتبخترة ، التــى تصيب حركة الممثلات فى عروضه بما يشبه الكســاح . هاهى عبلة بوجهها المغسول ، الخــالى من المساحيق ، وشعرها المعقــوص فى بساطة خلف رأسها ، وحذائها الـزحافى المعهود ، وثيابهــا القطنية البـسيطة ، المناسبــة للدور ، وأسلوبها المتـفرد فى الأداء ، الذى يخفى تحت سطحه الطبيعى المنســاب ، تكنيكًا مــركبًا ، لممثلة قديرة ووعيًا ثقافيًا وذكاءً إنسانيًا مرهفين .

لقــد تمكنت عبلة كــعادتهــا من إبداع نسق حركى وإيمائى وصــوتى ، يستند إلى نموذج اجـتماعى واقـعى مألوف ، ويجســد فى بلاغة مسرحـية عمـيقة مـوقف الشخـصية فى الدرامــا الدائرة ، ونسيـجها الشـعورى فى تحولاته، ومـوقعهــا على السلم الاجتــماعى فى واقعنــا المصرى ، فكانت نموذجًا لطالبة الثـانوى البسيطة فى المدارس الحكومية الشعـبية ، وهو نموذج نراه فى الشــارع كل يوم ســاعة خـروج المدارس ، فى صــفوف الطالبــات المتـشابكى الأذرع ، اللاتى يحـتمين بكثـرة العدد من العـيون الفـضولـية المقتحمة ، ويعبرن عن امتزاج الزهو بالخجل فى نفوسهن بالضحك العالى، وبالمبالغة فى استــخدم اليدين والأكتاف والرقبة فى التـعبير ، والانحناء إلى الأمام عند الضحك أحيانًا وأخفاء الوجه باليدين أحيانًا . وقد جسدت عبلة نموذجهــا المختار باقـتصاد ووضوح ، بطبــيعيـتها المعـتادة ، وخفة روحـها الواضحة . ولـم تنس عبلة فى ترجمتهــا المقنعة لهذا النموذج الاجتماعى ، الذى يصل النص المسرحى بالواقع المعاش ، دورها فــى المسرحية . . دور

الإنسان المصرى المقهور ، الذى يتخبط فى متاهات الظلام ، التى تفرضها المؤسسة المهيمنة ، بينما يحلم ببصيص من الأمل ، ويحتفظ فى نفسه بطاقات من النوو رغم العتمة . . فكانت خطوتها الخفيفة مزيجا من الثقة والتردد ، وضمنت حركة ذراعيها الممدودين إلى الأمام ، وهى تتلمس طريقها فى الظلام ، معنى الضراعة ، والتقطت بذكاء حركة مؤثرة مألوفة، نعهدها فى الأطفال ، ووظفتها للتعبير عن مشاعر الحيرة والقلق وانعدام الأمان . . وهى العبث بالأصابع دون هدف بقماش الحقيبة القطنية المعلقة على كتفها.

وكونت عبلة مع محمد صبحى ، ثنائيًا شديد الرقة والنعومة ، على فكاهته . ونقى محمد صبحى أداءه لدور الأعمى من كل الشوائب الميلودرامية ، فاقتصر على إيماءة دالة واحدة ، وهى ميل الرأس فى اتجاه الصوت ، مع إغماض العينين والخطوة الزاحفة المتحسسة ؛ ووظف عصاه فى الجزء الأول توظيفًا شديد الفكاهة ، فى تشكيلات حركية مع جسده المرن ، الذى يشبه العصا نفسها فى استقامته ونحوله . وحين تحول فى الجزء الثانى إلى عنصر القيادة الإيجابية ، والتوعية فى مجتمع التعمية الرمزى ، تخلى بذكاء عن هذا النمط الحركى الكاريكاتيورى ، وجسد فى استقامة الحركة استقامة الوعى . ومع إزدياد شكوك المؤسسة تجاهه وتراكم علامات الاستفهام حول حقيقة عماه ، قدم لنا محمد صبحى فاصلاً راقصًا

بديعًا ، أثبت فيه لياقته البدنية المبهرة ، مما زاد اللغز كثافة وغموضًا وأضاف جرعة جديدة من التشويق والترقب إلى العرض ، وكان فى كل الأحوال تجسيدًا مسرحيًا بليغًا لمفارقة عمى البصر ونور البصيرة .

ويضيق بنا المجال هنا عن تحليل أداء الكوكبة الرائعة من الممثلين التى احاطت بمحمد صبحى وعبلة كامل ، وعلى رأسهم الثنائى الكاريكاتورى اللاهث ، أحمد أبو زيد ومجدى عبد الحليم ، والفنانة القديرة هناء الشوربجى ، التى يحسب للمؤلف لينين الرملى أنه أنقذ دورها من شبح الميلودراما ، الذى رفرف حوله طوال العرض ، وراوده عن نفسه بشدة فى مناطق عدة ، فتمكنت من تقديم دور غنى جيد ، يضاف إلى رصيدها ، وجسدت بتمكن وإقناع تمزق السكرتيرة بين ضميرها الحى وقيمها الخيرة ، وبين إغراءات مجتمع الجشع واستثمار العاهات . وكانت هناء فى أفضل حالاتها وهى تحاول باستماتة هستيرية أن تغمض عينيها عن الحقائق التى يراها البطل الأعمى ، محمد صبحى ، ببصيرته ونور العقل . وتميز هانى رمزى فى دور المثقف ، دارس القانون ، المصاب بنوبات الصرع والإحباط ، كما أجاد شعبان حسين فى دور الشيخ عبد البارى ، رجل الدين ، وكونت عزة لبيب مع زينب وهبى ثنائيًا خفيف الظل ، أحاط دور عبلة كامل المأساوى فى دلالاته ، بهالة من المرح والشقاوة الصبيانية .

والحق أن محمد صبحى قد تعامل مع نص لينين الرملى الرمزى الرقيق ، بنعومة وشفافية إخراجية ، بلورت طاقته الشعرية ، وجسدت

استعاراته المحورية . . فكان ديكون حسين العزبى ، فى مشاهد الدور الأرضى من المؤسسة ، الذى يسكنه العميان ، بألوانه الباردة المحايدة ، الأبيض والأسود والرمادى ، وفتحاته المقوسة ، التى يسكن عمقها اللون الأسود ، فتذكرنا بأقبية القلاع والسجون ، أو اللون الأحمر فتذكرنا بلهيب الجحيم ، وأرضيته التى تحاكى فى جزئها المرتفع الخلفى شكل العين ، إذ تتوسطها دائرة تذكرنا بحدقة العين والدائرة المغلقة فى آن واحد ، وتحف هذه الدائرة درجتان ، بعرض المسرح تتخذان شكل الجفن - كان الديكور عنصراً تعبيريًا فاعلاً ، عميق الإيحاء . ورسم محمد صبحى الإضاءة بحساسية شديدة لتعميق دلالة الديكور ، فجسد من خلالها صراع النور والظلام ، وهو الصراع المحورى فى المسرحية . . كما وظف موسيقى محمد على سليمان توظيفًا ذكيًا ، أذابها فى ثنايا العرض ، فكدنا ألا نلحظها ، رغم إضافتها الملموسة إلى شاعرية العرض وحيويته .

وإذا كان العرض قد استدعى إلى ذهنى فى لحظاته الأولى رواية **طار فوق عش المجانين** ، التى تحولت إلى فيلم أمريكى فيما بعد ، إلا أنه سرعان ما تجاوز هذه الأصداء الأدبية ليقدم بناءً دراميًا بديعًا ، يقوم على التقابل بين الدور الأعلى والدور الأسفل فى المؤسسة ، وبين قصة حب رقيقة وأخرى سوقية ، تجارية مبتذلة ، ويرتفع بفكرة مؤسسة العميان إلى مستوى المجاز الشعرى ، فتغدو صورة رمزية للواقع ، ويوظف التناقض بين النور والظلام ، والبصر والبصيرة ، فى تكوين مفارقة مركبة ، تفضح

آليات التعمية والتزييف التى يمارسها ساكنو الدور العلوى ، فى مؤسستنا الرمزية هذه ، التى يشبهها لينين الرملى فى موقع من النص بواحة خضراء وسط الصحراء !.

واخيراً ، فقد أسرنى ظهور عبلة كامل فى التحية الأخيرة بعد أحمد ابو زيد وهناء الشوربجى ومحمد صبحى .. فقد كان هذا إعترافًا منها بأستاذيتهم وتاريخهم الفنى الطويل .. وكان تعبيراً عن أصالتها وتواضعها، رغم نجوميتها وشعبيتها الحديثة .. وليحمك الله يا بنيتى من شيطان الغرور، وليهبك دائما نور البصر والبصيرة .. فى الفن والحياة .

بهيج إسماعيل

ودرس في الإفلات من الأنماط

قليلة هي العروض التي تعزف على أوتار النفس دون نشاز ، فتنتقل من وتر إلى وتر بمهارة العازف المتمرس ، وتسلمك بسلاسة ورقة من حالة إلى حالة ، دون أن تطغى واحدة على الأخرى ، فتشبعك دون إرهاق أو تبلد أو تخمة .

وقليلة هي العروض التي تصل بالسخرية إلى عنف المأساة ، وبالكوميديا إلى رقة الشعر وحساسيته . وقليلة أيضًا ، بل ونادرة ، هي العروض التي يتمكن فيها المخرج - في أيامنا المهترئة هذه - من العثور على فرقة من العازفين الموهوبين ، تتعفف عن أنانية وتسيب الناشئين والفاشلين ، ناهيك عن قيادتهم قيادة حكيمة ، تبرز طاقاتهم ، دون أن تخل بتوازن المعزوفة .

وعرض **لاأرى .. لاأسمع .. لاأتكلم** ، لمؤلفه بهيج إسماعيل ، ومخرجه محمد أبو داوود ، هو أحد تلك العروض النادرة . كان العرض مفاجأة بهيجة في زمن عزت فيه البهجة ، وغلظت الأحاسيس ، ومعها الكوميديا ، وتدهورت القيم ، ومنها قيم الجمال والاتقان والالتزام .

لقد كتب بهيج إسماعيل نصًا نقديًا جريئاً ، يحمل صيحة تحذير من تقوض الأحلام الشرعية ، والآمال المشروعة ، فقدم صحفيًا مثاليًا ، يمتشق سلاح المبادئ ، مثل دون كيشوت ، ويؤمن بقدرته على محاربة الظلم والإحباط والتلوث بأنواعه ، وكأنه طفل برئ ، لا يدرى إلى أى هوة تردى عالمه . لكن القبح لا يلبث أن يصيبه فى مقتل ، فيكتشف أن انتصاراته الغالية قد أصابتها جرثومة الذلة والمساومة ، وإنه قد تلوث دون أن يدرى ، فتحول من مصلح ومبشر - من «خليفة» يتفقد أحوال الناس تجوالاً ، أو «محافظ» على كرامة الإنسان - إلى بائع للأوهام الزائفة ، ومتاجر بآلام وطنه .

وهكذا ، ولج بهيج مناطق وعرة ، اجتازها بمهارة ، فغامر بمزج المأساة والملهاة ، وهو أصعب من الجمع بين ضرتين فى بيت واحد ، وقدم نصًا يتميز بشاعرية الإيحاء ، يستدعى إلى الذهن فى البداية دون كيشوت، وفى النهاية أوديب ، كما تميز بإحكام البناء ، وسخونة الصراع ، ودقة رسم الشخصيات ، وبحوار درامى ذكى ، يوظف الصيغ الكوميدية المألوفة توظيفًا طازجًا مثيراً ، يتوثب فى إيقاعه ، وتنتشر فيه المُلح والفكاهات ، ويزهو فى مجموعة بسرعة البداهة ، والتنويع الشعورى الدقيق ، والاستغناء التام عن أى فائض عن الحاجة الدرامية .

وقد جاء ديكور نهى براده على نفس المستوى من الرقى والجودة والتعفف ، فكان أنيقًا دون بهرجة ، متناغم الألوان ، ذكيًا فى سرعة تحولاته ، واقعيًا فى مجموعه ، تعبيريًا حين يقتضى النص والإخراج .

وتعفف التمثيل عن الترهل والذاتية والإفراط ، فمارس الممثلون ضبط النفس القاسى ، رغم اغـراءات المواقف الفكاهية بالإرتجـال والاستطراد ، وكان تقشفهم هذا ، ومعظمـهم نجوم ، مع ، اخلاصهم وتفاعلهم الحار ، إدانة لتبذل واستهانة الصغار المتكبرين .

تحمل محيى إسماعيل عبئاً هائلاً ، إذ كان عليه أن يقنع رواد مسارح عماد الدين بقبول نهاية شبه مـأساوية ، بينما جاءوا للتسلية والهزار ، وقد أفلح ، وخاض بإقناع واقـتدار معركة التـحول من دون كيشـوت ، المبصر الأعمى ، إلى أوديب ، الأعـمى المبصر . وتمكنت الرائعـة سوسن بدر ، بحضورها المقنع الرشيق ، وجمالها الفرعونى الأصيل ، واستقامتها النبيلة، من الافـلات من نمط الأداء الإغرائى المتـرخص ، الذى يرشـحهـا له دور سكرتيرة رئيس التحرير ، فاستوفت أبعاد الدور الدرامى المركب كما رسمه المؤلف ، من خلال التنويـع الذكى فى الأداء والصوت والحركـة ، فأفلتت بحنكة المتـمـرس ، وبفضل تدريب المخرج الـذكى ، من قبـضـة النمط التقليدى . كذلك أفلتت ماجدة زكى ، بفضل ذكائها فى فهم الدور وقيادة المخرج ، من نمط بنت البلد الجدعة ، التى تفل الحديد رغم الظلم والقهر، فانتقلت منه بيـسر وبراعة إلى العاشقة والعاملة ، وصوت الوعى والضمير. والحق أن التـمثيل فى هذا العـرض كان درسًـا فى اسـتغـلال الأنماط ثم الافلات منها - درساً قـدمه كل من حسن حسين وناهد إسماعـيل وسعيد رضوان وعبد الهادى أنور والمجموعة كلها .

وتبقى تحية خاصة وأخيرة إلى الفنان محمد الصاوى ، الذى أفسح له هذا العرض ، ربما لأول مرة ، المجال لابراز موهبته العريضة وتمرسه بألوان الأداء الكوميدى المنوع ، والأداء الدرامى المقنع . لقد كان نصابًا ، وحالمًا، ورجلاً مطحونًا ، وخادمًا ماكرًا ، وصديقًا وفيًا ، ومهرجًا ، فى آن واحد، ثم هزنى إلى الأعماق فى المشهد المأساوى الأخير .

ولقد صمم وقاد هذا العرض ، مخرج جاد موهوب ، هو المخلص ، الموهوب ، محمد داوود ، الذى عانى الأمرين ، بل كل المرارة فى إخراجه إلى النور ، لكنه ثابر ببطولة حتى أتمه على خير وجه ، ومن الظلم الفادح الا يؤتى أجره ، وأن يكون جزاؤه وجزاء ممثليه غياب الدعاية وخلو الجيب!

عباس أحمد

ولعبة مسرحية في خيمة عربية

في خيمة حملها المخرج عباس أحمد بنفسه على ظهر سيارة بيجو إلى الغردقـة ، ونصبها في سـاحة قصر الثـقافة هناك ، وفرشـها بالسجاجـيد والأكلمة ، التى انتشرت عليها الوسـائد المعدة لجلوس المتفرجين ، في شبة دائرة ، لا يقطعها سـوى كتبة عربية منخفضـة ، يحتلها الكورس والمغنون والممثلون أيضاً بـين مشاهدهم ، في جو عربى مـريح ، أنسانا عناء الرحلة فى أتوبيس الثـقافـة الجمـاهيرية المتهـالك - رغم مظهره البـراق - الذى استغرق سـاعات من التدليل فى القاهرة حتى دار محـركه عند الظهر ، ثم تهاوى وارتعد ، وزفر ، وخمدت أنفاسه ، عند رأس غارب عند المغرب ، لنصل إلى الغـردقة فى سيـارة أجرة ، في التـاسعة مسـاء ، قـبل العرض بساعة .

أقول في جو الخيمة العربية هذه ، التى بدت لنا فى نهاية يومنا الشاق كواحة الخلد بين أطيـاف النعيم ، شاهدنا اللعبة ، أحدث تجربة مسـرحية لعباس أحمد .

وقد استغرق إعداد اللعبة شهوراً طويلة من التدريب والمران ، أنفق فيها عباس أحمد وقته وجهده وفنه بسخاء ، على فرقة الغردقة المكافحة ، التى أنشأت عام ١٩٨٠ ، وقدمت ١٧ عرضا مسرحيًا ، ثم تعثرت ، وتوقف نشاطها ، حتى جاء إليها عباس أحمد ، فنفث فيها روحًا جديدة، وحماساً وأملاً ، فواصلت مسيرتها ، وكافأت منقذها بأن ألهمته تجربته المسرحية الجديدة هذه ، التى تمثل منعطفاً حاداً فى مساره الإخراجى ، فها هو يتخلى عن أسلوبه الملحمى التعليمى المعتاد ، الذى طبع كل أعماله السابقة ، ويتجه وجهة التمسرح ومسرح البيئة ، وها هو يتخلى عن صراحته المعهودة ، ليقدم لنا كوميديا فولكلورية سياسية . فالنص الذى اختاره هو نص سعودى ، أنبتته بيئة جغرافية وتاريخية لصيقة الصلة بالغردقة ، شديدة الشبه بها ، ومكان العرض ، أو اللعبة ، هو خيمة عربية تألفها الصحراء ، يتوحد فيها الحضور فيما يشبه حفل سمر ، يتخلله مزاد علنى ، وعرض من عروض الحواة ، وطرب وغناء ، وفواصل أو اسكتشات تمثيلية ، تتصل بخيط سردى يعطيها شكل الحدوتة . أما موضوع العرض فهو أيضا نبت البيئة ، هو المصير العربى قديمًا وحديثًا فى ظل الصراعات الداخلية والخارجية ، فى ظل عبوديتنا للخرافات والخزعبلات قديمًا ، ثم للتكنولوجيا الغربية المستوردة حديثًا .

وكلمة اللعبة التى تتصدر العرض كعنوان ، هى بديل ذكى للعنوان الأصلى للنص السعودى ، الذى أسماه مؤلفه ، محمد العيثم ، السنين العجاف. فكلمة اللعبة ، تشير إلى الفكرة المحورية فى العرض ، وهى

تغيير قواعد اللعبة السياسية فى تاريخنا الحديث ، تحت وطأة التدخل الأجنبى ، الذى حول فرساننا إلى عبيد وعملاء للغرب المستغل ، وإلى خونة لأهلهم وأخوتهم . فقديمًا ، كان الفرسان يتقاتلون وجها لوجه بسيوفهم وفق قواعد الشرف والفروسية ، أما الآن ، فهم يتآمرون فى الخفاء ، ويهدرون ثرواتهم ، بل وقد يستدينون فى سبيل شراء أسلحة القتل الغادر ، ويتحالفون مع مصاصى دمائهم .

وتشير كلمة اللعبة أيضًا ، إلى أسلوب العرض المسرحى . فالجميع يتحلقون فى دائرة ، ثم ينهض الممثلون تباعاً لأداء أدوارهم فى وسط الدائرة ، حول قائم الخيمة الذى تعلوه بضعة مصابيح ملونة ، ويتوجهون بالحديث إلينا وكأننا نلعب معهم أدوار أفراد القبيلة ، ثم يعودون للجلوس بيننا . وفى مشهد المزاد ، الذى يحاول فيه العراف الحديث - ساحر القرن العشرين - أن يبيعنا السلام والسلع الإستهلاكية الكمالية ، وكذلك فى مشهد الحاوى ، الذى يعرض فيه العراف الحديث منتجات التكنولوجيا ، نجح الممثل خفيف الظل ، سامى منصور ، فى تحقيق قدر كبير من الاشتباك التلقائى الفكه مع الجمهور .

والحق أن فريق الممثلين فى مجموعه ، قد بذل جهداً كبيراً ، وحقق درجة معقولة من المرونة الصوتية والحركية والانضباط ، مع الاحتفاظ بطابع الأداء العفوى الذى يتطلبه مثل هذا النوع من العروض ، فكانوا جميعا على مستوى طيب ، وخاصة سيد شطا وسامى منصور .

وجاءت الحان محـــمود عبد الله ، وأشعار محمد أبو الفتوح ، متسقة مـــع البيئة ومع معنى العرض ومبناه .

وكنت أتمنى لو استغنى المخرج عن الإضاءة المتقطعـة فى مشهد المعركة (وآه من ذلك الفلاشر اللعين!) فقد أصبحت هذه الحـيلة الضوئية إكليشيهًا ثابتًا فى عروض الثقافة الجماهيرية ، وكانت فى هذا العرض البيئى الشعبى بالذات ، نغمة نشار حادة .

ورغم ذلك ، كان الـعرض فى مجـموعـة متناغمًـا بصورة عـامة ، مرحاً، سريع الإيقـاع ، خفيف الظل ، رغم رسالته الجادة القـائمة . فهنيئاً للغردقة بفـرقتها ولعبتهـا ، وتحية لفريق العرض وفنييـه ، ولأبطاله : سيد سكوت ومحـمد السويسى ورضـا عبد المعطى وكـرم عبد العظيم وأسـامة مرتضى ورمضان عليوه وسيد شطا وسامى منصور .

ليلى و... الجمهور

لم أشاهدَ ليلى طاهر على خشبة المسرح منذ سنوات بعيدة ، فقد هجرت الخشبة السحرية إلى الشاشة الفضية ، الكبيرة أولاً ، ثم الصغيرة ، وبات التلفزيون بيتها الأصلي ، وارتضت فضاءه الضيق موطنها ، ربما لأن المسرح لم يعد يقدم لها الاشباع الفني أو الأدوار الدسمة ، بعد أن قرر منذ السبعينات أن يهدر فنون الأداء المسرحي ، وأن يحول الممثل إلى أراجوز ، والممثلة إلى دمية مصبوغة آلية ، شيمتها الكذب والتصنع والرقص !

ولما كانت ليلى طاهر تنتمي إلى الأرستقراطية الفنية المسرحية ، التي تضم نخبة من أستاذات الأداء المسرحي الرفيع - مثل أمينة رزق ، وسميحة أيوب وسناء جميل وسهير البابلي ، ولأن ليلى طاهر - على جمالها الأخاذ - ترفض طغيان الشكل على المضمون ، كما ترفض التبذل ، ولأنها إنسانة حقيقية ، تحترم إنسانيتها وأنوثتها وجمهورها ، لهذا ... فقدها المسرح حين فقد هويته .

لكنها عادت أخيراً كأروع ما تكون العودة ... عادت كبجعة بيضاء شامخة ، وحطت في رشاقة على صفحة النيل فأثارت أشجانه ، وانسابت

حركتها الناعمة على خشبة المسرح العائم فأخذت بالألباب ، وافتقد ليل القاهرة المسرحى المعتم بوهج موهبتها ، وبريق حضورها ، وبساطتها الآسرة ، فإذا المسرح العائم يشرق بنور ليس ككل الأنوار - نور وصفه الشعراء الرومانسيون بأنه النور الذى لا يشرق على الأرض أو البحر ، لأنه نور الابداع ، الذى يشرق على العقل والقلب فقط .

كانت ليلى طاهر فى مسرحية **الزواج تأديب وتهذيب وإصلاح** هى الكل فى الكل . كانت المسرح والمسرحية والحبكة والديكور والدراما والشخصيات . كانت المتعة الصافية المقطرة ، وأنستنا كل العيوب الفادحة والبناء الدرامى المهلهل ، والفجوات المنطقية الرهيبة ، كما أضفت هالة من أناقة المشاعر على أكثر المشاهد فجاجة وسوقية ، بل وخلقت من العدم الدرامى موقفاً ومنطقاً وصراعاً وشخصيات ، فوجدنا أنفسنا - ويا للعجب- نتساق وراء هذه الساحرة ، ونرى المسرحية من خلال عينيها وإيماءاتها وإشاراتها وردود أفعالها ، وكأنها قيدتنا بخيوط سحرية خفية ، فإذا بنا نصدق معها ما لا يصدق ، ونقبل ما لا يقبل ، وننفعل رغم قناعتنا بأنه لا يوجد ما يوجب الانفعال !

كدت أصيح بليلى : حرام والله ! حرام أن تحرمينا منك ، وأن تحرمى موهبتك من فضائها الرحب على المسرح . لقد افتقدناك ونسينا كم نفتقدك . فالتلفزيون لا ينقل لنا هذه الطاقة المغناطيسية العارمة التى وهبك الله إياها .

تذكرت أول مرة رأيت ليلى على خشبة المسرح فى منتصف الستينات . كانت ترفل فى غلالة بيضاء ، وبدت بشعرها الذهبى كفراشة من نور ، وكانت بعد فتاة صغيرة . كانت تمثل دور ديدمونة فى مسرحية عطيل ، أمام «بركان» مسرحى يدعى حمدى غيث ، وقد صبغ وجهه بلون داكن . وإذا بتلك الفراشة تعالج ترجمة خليل مطران الصعبة المعقدة بمهارة غازلات الحرير ، وإذا بها تجابه حمدى غيث كممثلة متمرسة ، وتتلقى هديره وصولاته وجولاته فى رباطة جأش أعتى الممثلات .

كان هذا العرض أحد أسباب عشقى للمسرح ، وكان أداء ليلى طاهر من أهم هذه الأسباب . وأذكر إننى فى تلك الليلة ، اضطررت إلى العودة إلى المنزل مشياً على الأقدام ، فقد انتهى العرض بعد انتهاء مواعيد المواصلات العامة ، ورغم ما لقيته من تقريع وتوبيخ فى المنزل ليلتها بسبب تأخرى فى العودة ، ظلت هذه الليلة من أجمل الليالى فى تجربتى المسرحية . وحين قدم قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة فى العام التالى - ١٩٦٤ - مهرجان شكسبير على مسرح الحكيم ، كان من نصيبى دور ديدمونة ، واعترف صراحة أننى حاكيت فيه أداء ليلى طاهر «بالمللى» ، وإن حزنت لأننى لا أمتلك جمالها الرائع . لكننى كنت أسعد حظاً منها ، فقد كان «عطيلى» هو الكاتب المسرحى والصديق العزيز محمد سلماوى ، ولم يكن «بعد الشر» حمدى غيث ، وإلا لانهرت من الرعب وفقدت النطق تماماً !

أمـا المسرحـية ، فـلا أود أن «أوجع دماغ» القـارئ بالحديث عنهـا ، فهى- رغم الاعلانات الشجاعة التى تقول إنها مقتبسة عن فيلم أجنبى - لا تعدو أن تكون مزيجاً عشوائياً ساذجاً من فيلم **الحبيب المجهول** ، ومسرحية **ترويض النمرة** ، مع إضـافة عـدد لا يستـهان به من الجـرعات الوعظيـة والميلودرامية . فالبطلة سيدة قصـر متعجرفة ، والبطل ... سباك ! وحين تفقد البـطلة ذاكرتها فى حادثة يدبرها زوجـها ، يقرر السبـاك أن يروضها بدعـوى الانتقـام منها ، وبالطـبع يقع المحظور .. أو المحتـوم ، و«يطب» السباك فى حبها ، عملاً بالمثل القائل : «من حفر حفرة لأخيه وقع فيه» !

ورغم مـيلودرامـية الحـدوتة ، واعـتمـادها على الأنماط الأزليـة فى الحبكات الدرامـية ، كان هناك مجـال للتجويد فى الكتـابة ، لكن شروط القطاع الخـاص ، التى باتت بالتبعيـة - لرئيس هيـئة المسرح - هى شروط القطاع العـام ! ... هذه الـشروط اقـتـضـت التطويل والمط ، والتـفـرع والسـرد ، والإعادة للإفـادة ، فـالتكرار يعلم ... الشطار طبـعًـا ، كمـا اقتضت الاستعراضات المألوفة ، براقصات صغيرات يثرن الشفقة ، ويدفعن المتفرج دفـعًا إلى التفكير فى «الأمن الغذائى» . فبـدلا من أن يثير الرقص إحساساً بالجمال ، وجدناه يذكرنا بالفقر ، ونقص الفيتامينات ، واستغلال الأطفال فى بلادنا السعيدة

أما ثالوث «الرعب» ، المتكون من أطفال السباك ، فقد تبارت أضلاعه فى إثبـات السوقيـة وثقل الظل والتـبذل . ولا أدرى والله من أى مـدرسة

اجتماعية أو اخلاقيـة أو فنية أو تعليميـة تخرج هؤلاء . وإذا كان هذا هو حـالهم الآن ، فكيف يكون مـستـقبلهم ؟!! ويبـدو إننا بتنا لا نفـرق بين الشقاوة وبين السـوقية ، أو بين الوقاحة أو الشـيطنة ، وبين الردح والتبذل الجنسى . وما بالنا حين يأتى هذا التبذل من أطفال ؟!

وقد قـررت فى هذا الحديـث أن اتجاهل عـمداً ، ومع سبـق الإصرار والترصد ، فنـاننا الكبير ، وممثلنا الرائع عزت العـلايلى . لن أقول إنه بدا ضائعـاً فى هذا العرض . . لا يكاد يصدق ما يحـدث حوله أو يرفض أن يصدق إنه ضل طريقه إلى عالم **الزواج** بعد عالم **البكوات** ، وإن حاله قد تدهور إلى هذا الحـد ! سـأقول فـقط إننى بحـثت عنه ولم أجـده ، وكم نشتاق لأن نراه !

ورغم كل هذا «النكد» ، الذى يدخل تحت باب النقـد ، لا أملك فى النهاية إلا أن أشكر محـمد أبو داوود لأن أعاد لنا ليلى طاهر . لكنى أود أن أهمس فى أذنه قـائله : حـسن . . هذه ليلى طـاهر . . لكن . . أين المسرحية ؟!!

عزة بليع

وأخيرا «كلمة ياريت» .. «تعمر بيت»

تذكرت وأنا أشاهد عرض « ريت » على مسرح الشباب بشارع رمسيس، أغنية فريد الأطرش «يا ريتنى طير لأطير حواليك» ، التى يردد فى آخر كل مقطع من مقاطعها عبارة : «وكلمة ياريت عمرها ما كانت بتعمر بيت» . قلت فى نفسى ، لو كان فريد الأطرش معنا ، وشاهد هذا العرض ، لتبنى عزه بليع ، كما تبنى من قبل صباح ونور الهدى ، ولصنع لها سلسلة أفلام استعراضية .. فهى جديرة بذلك .. ولأدرك .. وهذا هو الأهم ، إن كلمة «ياريت» لا تعنى بالضرورة الإحباط والتمنى اليائس، والسلبية القانطة ، والتحسر الذى لا طائل من ورائه .. بل يمكن أن تتحول فى يد مبدع ماهر ، مثل المؤلف سيد محمد على - الذى قدم لنا من قبل مسرحية المحبظاتية ، إلى رؤية نقدية إيجابية بناءة ، لاغتراب الانسان المثقف فى عالم اليوم التجارى الاستهلاكى ، وإلى تشكيل فنى مبتكر مؤثر ، يحول المونودراما - ذلك الشكل الفنى المسرحى الصعب ، الأحادى الصوت - إلى دراما جدلية ، متعددة الشخصيات والأصوات ، لا تفتقر إلى الحبكة أو الشخصيات ، أو التوتر الدرامى ، أو إلى عناصر الترقب والتشويق والإثارة .

إن مسرحية ياريت ، تقدم لنا من خلال قصة أسرة مصرية عادية ، تتكون من أب وأم وثلاث بنات ، صورة مركبة - تتشكل وفق مبدأ التكرار والتنويع والتداخل - لمجتمع اليوم ، الذى تفشت فيه جرثومة الاستثمار التجارى ، فأصابت حياتنا بالعطب فى كل جوانبها . . في جانب الحق والقانون ، ممثلاً فى الأب المحامى ، الذى يتنكر لمبادئه ، ولزوجته التى شاركته الكفاح ، ويقتنى قيمًا جديدة ، لامعة زائفة ، وزوجة جديدة تناسبها ؛ وفى جانب العلم ، ممثلاً فى الطب والرحمة والعلاج ، ومجسداً فى الإبنة الكبيرة ، الطبيبة سامية ، التى تتزوج عجوزاً ثريًا ، وتقتله بأساليب طبية مستترة ، أثناء عملية جراحية ، لتستثمر أمواله فيما بعد ، فى إقامة سلسلة من المستشفيات الأنفتاحية والمؤتمرات الترويجية ؛ وجانب الفن والإعلام ، ممثلاً فى الإبنة الصغرى الجميلة ، التى تمتهن التمثيل والغناء والإعلان التلفزيونى ، فتبتذلها جميعاً .

وفى مواجهة هذا المد التجارى الفاسد ، تقف عفاف ، التى تتعفف - كما يدل اسمها - عن الابتذال والزيف والتجارة ، فتخسر مؤازرة عائلتها، ثم المجتمع ، ثم حب الحبيب . وينتهى بها الأمر ، بعد أن لفظها الجميع ، إلى مستشفى الأمراض العقلية ، بعد أن نجحت السلطة العسكرية فى مسخ هويتها وتدنيسها ، وفتح ملف لها فى الآداب بعد اعتقالها وتعذيبها ، لمجرد إنها كانت تدعو إلى الحب والصدق والعدل .

وقد نجح المؤلف ، سيد محمد على ، فى توزيع خيوط حبكته هذه توزيعًا فنيًا بديعًا مركبًا ، فى إطار الشكل الذى اختاره - وهو المونودراما . فلم يلتزم بالتسلسل الزمنى والسببى التقليدى ، بل انتهج فى بناء عمله الدرامى منهجا يقترب من أسلوب المونتاج السينمائى ، الذى يعتمد على تقاطع الأزمنة والأمكنة والشخصيات ، فوضع على المتفرج عبء تجميع الحدث الدرامى وتركيب التجربة ، مما جعل مشاهدة العرض تجربة غنية مثيرة ، تبتعد تمامًا من موقف التلقى السلبى . فها نحن فى البداية ، نسمع فى الظلام حوار الأختين الشريرتين ، تتآمران للزج باختهما العاقة إلى مستشفى الأمراض العقلية تخلصًا من عارها . . عار الصدق والصراحة فى مجتمع الغش والخداع والنفاق . . . وها نحن ، حين تسطع الإضاءة ، نرى الأخت الشاذة وقد فقدت ذاتها ، واغتربت تمامًا عن هويتها بعد سنوات العذاب ، فى حجرة فى مستشفى الأمراض العقلية ، تنتظر الطبيب النفسانى المخلِّص ، الذى سيساعدها فى الحصول على شخصية جديدة ، تتفق ومنطق المجتمع المجنون الفاسد . وحين يصل الطبيب ، فى صورة وهم كابوسى ، أشبه ما يكون بالشيطان الرجيم الذى يحرق ما يلمسه ، تبدأ الرحلة - رحلة الغوص فى الماضى ، بحثًا عن الذات التى ضاعت فى متاهات الانفتاح ، واحترقت فى أتون سعير المادة والاستثمار . ونجد الرائعة عزه بلبع ، تتقمص على التوالى - عن طريق القطع والتداخل والوصل - سبع شخصيات لا أقل : الطفلة عفاف المضطهدة ، التى تنشد الأب ويخونها ، والأم التى خانها الزوج ، فاحترقت فى لهيب الحب

العقيم ، والطبيب المخلّص الذى يذكرنا بعساكر الجستابو حينًا وبالشياطين الحمر حينًا ، ثم بمحاكم التفتيش ؛ والطبيبة سامية ، التى تشبه الكونت دراكيولا ؛ والفنانة سحر ، التى تستدعى إلى الذهن ممسوخ عرائس الماريونيت فى إعلانات التلفزيون ، ثم الإنسانة عفاف ، التى تتعرض للقهر والهجر والنبذ ، والتعذيب والإدانة ، لأنها تجرأت وثارت على العرف السائد الفاسد .

وقد استطاع المخرج الرائع فتحى الكوفى أن يستوعب هذه الدراما المعقدة المركبة ، فى فضاء مسرحى صغير مربع ، يحيط به المتفرجون من أربعة جوانب ، ويكاد أن يستغنى عن الديكور تمامًا ، باستثناء مقعد طويل على عجلات ، وبرفان خشبى يكسو الورق الشفاف فراغاته ، ومنضدة صغيرة عليها أنابيب وخراطيم وأدوات طبية ، ومصباح مخيف مستدير ، متعدد الألوان ، يعلو مربعًا خشبيًا معلقًا فى سماء المسرح ، يكسوه الورق الشفاف أيضا . واستغل فتحى الكوفى صدى الورق الشفاف حين يتمزق ، مع الدخان الضبابى ، فى إحداث مؤثرات مسرحية بالغة الفعالية ، فكان لاختراق المصباح المعلق أعلى السقف ، لحاجز الورق الشفاف ، وقع فرقعة الرعد فى مشهد التعذيب ؛ وكان لاختراق عزه بلبع حاجز الورق الشفاف، الذى يغطى البرافان الخشبى فى زاوية المسرح ، أثر الدهشة والإبهار الذى يرتبط بالديسكو والميوزيك هول ، وكأنه فرقعة الطبول . لقد كان هذا البراقان رمزاً متعدد الدلالة ، فكان أحيانًا صليبًا تصلب عليه

عفاف فى صراعها ، وكان صندوق تلفزيون ، وجزءاً من ديكور حجرة المستشفى ، وكان ستاراً مسرحيًا . . وهلم جرا .

وكانت الإضاءة البنفسجية والزرقاء والحمراء ، عنصراً أساسيًا فى تجسيد الحالات الشعورية العنيفة فى تباينها . فكانت إضاءة تعبيرية بليغة ، لا واقعية ، وشديدة الإيحاء والكثافة . واستعاض المخرج عن الزوج المحامى - الحاضر الغائب - بسماعة تليفون ، تهبط من أعلى ، مجسدة إحساس السلطة والهيمنة . . ثم تتعلق فى الهواء ، معبرة عن اللاانتماء ، ثم تلتف حول رقبة الزوجة لتخنقها . وجسد المخرج الاحساس باليأس والإحباط فى غطاء سرير المستشفى ، الذى تعلوه صورة هيكل عظمى ، فحول مكان العلاج رمزيًا إلى قبر الموت ، فى مفارقة ساخرة بليغة . واستخدم تشكيلاً تجريديًا من الحبال ، فى أحد جوانب مربع التمثيل ، ليجسد دلالات عديدة ، فكان هذا التشكيل رحمًا تولد منه عزه بلبع أحيانًا فى سحابات الدخان ، وكان باب القبر والسجن والمستشفى ، وكان باب اللاوعى والذاكرة والماضى فى أحيان ، وكان السد الذى يفصلها عن عالم الأحياء المزيفين فى أحيان أخرى .

وتضافرت موسيقى فاروق الشرنوبى العبقرية مع هذا النص الجميل فى خلق تجربة فنية رائعة . فوجدناه فى الأغنية الرئيسية ، التى تمثل الموتيفة الأساسية السارية فى العرض كله ، يستعيض عن الآلات الموسيقية تمامًا بآهات وترنيمات ، وتمتمات وهمهمات عزه بلبع ، ويصنع منها خلفية

موسيقية مركبة ، تبطن أداءها العذب لكلمات الشاعر فؤاد نجم الرائعة ، الموجعة ، ثم وجدناه يخلق محاكاة موسيقية ساخرة ، شديدة الفكاهة، تدخل تحت باب «البرلسك» الموسيقى ، لأغنية «الولاكى» الشهيرة- محاكاة عمّق أبعادها النقدية اللاذعة المخرج فتحى الكوفى ، فأحالها إلى مشهد «جروتسك» - أى إلى مشهد يثير الضحك والرعب والاشمئزاز فى آن واحد . . فالحبيبة فى الأغنية . . «حولة وشولة» ومشوهة .

ولم يكن لرباعى سيد محمد على ، وفتحى الكوفى ، وفاروق الشرنوبى ، وأحمد فؤاد نجم ، أن يحقق هذه النتائج المسرحية الباهرة دون هذه الفنانة الشاملة الجميلة ، عزه بلبع ، التى كشفت فى هذا العرض عن طاقات إبداعية هائلة ، أكدت انطباعنا عنها فى مسرحيتها السابقة ، روميو وجوليت - طاقات ترشحها لأن تحتل مكان الصدارة فى المسرح الاستعراضى الدرامى ، مع نيللى وصفاء أبو السعود وشريهان . إن عزه بلبع فنانة أصيلة ، صهرتها تجارب الحياة ، فاكتسب أداؤها صدقًا عميقًا ومذاقًا لاذعًا حراقًا . وهى لا ينقصها جمال الصورة ، أو رشاقة الحركة ، أو بلاغة الإيماءة ، أو روعة الصوت وتناسق الإيقاع . ولا أدرى والله ، لماذا يتجاهل المسرح فى بلدنا العجيبة هذه ، فنانة بهذا الحجم الإبداعى ، وهذه الروعة الفنية !

موجة فرنسية طارئة

لا أدرى أكان صدفة أم تدبيراً ، أن أتخفنا المسرح المصرى هذا الموسم (١٩٩٠ - ١٩٩١) ، بثلاثة عروض لنصوص فرنسية ، في أعقاب زيارة فرقة المسرح القومى البريطانية .

فما أن انتهى الملك لير من صولاته ، وريتشارد الثالث من جولاته ، على مسرح الأوبرا ، إذا بكراسى يونسكو تزحف على خشبة المسرح الحديث لتحتله ، بينما تربعت خادمتا جان جينيه ، ومعهما زمن العزلة ، لفرانسوا تيساندييه فى قاعة الشباب .

والغريب أن النصوص الثلاثة تنتمى جميعها إلى ما يسمى بمسرح العبث ، رغم تباينها واختلاف أجوائها . فالكراسى هزلية مأساوية ، توظف الكوميديا والفارس ، لتعبر عن عزلة الإنسان وعجزه ، واحلامه المهدرة ؛ والخادمتان تستخدم الطقس والقناع ، لتصور عالماً من الأوهام المفتتة ، والخيالات المحمومة ، والعنف والشذوذ ؛ وزمن العزلة تصور لقاءً غامضا عابراً ، بين غريبين وحيدين ، فى متنزه مهجور ، يفضى إلى اغتراب وعزلة أعمق .

ولقد حيرتنى هذه الموجة العبثية الطارئة ، حتى اكتشفت أن أصحاب العروض الثلاثة كلهم من الشباب . ورغم إننى تألمت لحال شبابنا ، الذى بات يرى فى العبث أفصح تجسيد لرؤيته لواقعه ، إلا إننى أيضًا تفاءلت . فإذا كان هؤلاء الفنانون الشبان ، قد استطاعوا أن ينسجوا من إحباطهم ، وإحساسهم بخلل الواقع ، هذا الفن الجيد الجاد ، وأن يحولوا طاقاتهم المبعثرة المهدرة إلى ابداع وتوهج وحيوية ، فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون ، ولا خوف أيضًا على حب المسرح ، وعشقه المخلص من الانقراض .

لقد قدمت لنا هذه العروض الثلاثة وجوهًا جديدة شابة ، تشرق بالوعد فى فنون التمثيل والاخراج والديكور . فنجح محمد دسوقى ، مخرج الكراسى ، بدرجة جيد جدًا فى أول تجربة إخراجية له ، وقدم لنا عرضًا ذكيًا ممتعًا ، كما قدم لنا وجهين جديدين ، على درجة عالية من الموهبة والحضور ، والدربة والمران ، هما غادة سليمان وأيمن أحمد . وأثبت هشام جمعة خياله المبتكر الخلاق فى تصميم ديكور العرض . أما عاصم رأفت، مخرج الخادمتان وزمن العزلة ، فقد أكد فى تجربته الإخراجية الثالثة هذه ، استمراره على طريق الجرأة والجدية والطموح ، وإيمانه بالتدريب العملى ، والإعداد المنهجى للممثل ، وضرورة توظيف لغة الجسد ، فى تآلف مع الكلمة ومع دات الديكور ببراعة . وقد قدم لنا هو الآخر رصيدًا جديدًا من المواهب التمثيلية الشابة ، التى تتمتع إلى

جانب الجمال ، بدرجة عالية من اللياقة الجسدية ، والمران والموهبة الفطرية. إن نيفين ، وهالة النجار ، ومها كشيك أسماء لابد وأن تلمع فى المستقبل . كذلك ، قدم عاصم رأفت آمال الزهيرى ، فى أفضل أدوارها المسرحية على الاطلاق حتى الآن .

أن هذه الرياح الفرنسية الطارئة ، التى هبت علينا فى الشهر الماضى ، لم تثر أى غبار إعلامى ، لكنها لطفت جو اليأس والإحباط المسرحى العام. وهى موجة جديرة بالتشجيع ، لا لجرأتها وحيويتها فقط ، وتميز أصحابها ، بل لأنها تحاول أن تستعيد للمسرح العالمى مساحته المفقودة على خشبة المسرح المصرى ، تلك المساحة التى شغلها الصمت ، أو احتلتها عروض «الروبابكيا» .

نبيل بدران ...
وبولوتيكا

يمثل افتتاح مسرح جديد دائم ، حدثًا حضاريًا عظيمًا . وقد افتتح جلال الشرقاوى مسرحه الجديد بحدائق المنتزه ، بعرض «بولوتيكا» ، من إخراجه ، وتأليف الكاتب المسرحى الساخر ، نبيل بدران . وكم تمنيت لوجاء العرض على مستوى الحدث العظيم . لكن العرض ، كان من ناحية النص ، أضعف من آخر مسرحية شاهدتها لنبيل بدران ، وهى **باى باى يا عرب** ، التى قدمتها الثقافة الجماهيرية على مسرح الطليعة منذ ثلاث سنوات. وتخلف العرض ، من ناحية الاخراج ، درجات عديدة عن القمة الشامخة التى ارتقاها جلال الشرقاوى فى عرضه الأخير **انقلاب** .

إن نبيل بدران ، واحد من أفضل كتاب المسرح العربى ، الذين يتبنون الشكل المسرحى المعروف باسم الكبارية السياسى - أى ذلك الشكل الذى يتكون من عدد من اللوحات ، أو المشاهد السريعة المتلاحقة ، التى تعرى جوانب الفساد فى الواقع ، وتنتقدها بسخرية فكاهية لاذعة ، تمتد من الموقف الدرامى فى كل لوحة ، الذى يشتمل عادة على عنصر عبثى ، إلى

لغـة الحوار ، التى تتسم بالتـوريات اللفظيـة الذكيـة ، والصـور الغريبـة الفكاهية، وإلى أسلوب الأداء ، الذى يتـميز عادة بالمبالغـات الهزلية ، بل وإلى كل مفـردات المنظر المسرحى . وفى هذا الشكل المسرحى ، يسـتغنى المؤلف عن الحبكة الواحدة المترابطة ، والشخصيات الثابتة ، رغم تحولها أو تطورها ، والصراع المتصاعد إلى الأزمة ، ويستعيض عنها بعدد من المواقف والصراعات المنوعة ، التى تشبه الاسكتشات الفكاهية الساخرة ، والتى يمثل كل منها وحـدة كاملة ، ترتبط بالوحـدات الأخرى كحبات العـقد ، عن طريق خيط ينتظمهـا جميعا .. وقد يكون هذا الخيط شـخصية ، أو فكرة محورية ، أو الأثنين معا .

ويقـترب هذا النوع من المسـرح ، من مسـرح الجريدة اليـوميـة ، أو مسرح الشارع ، وغيرها من الأشكال المسرحية الجديدة ، التى تتناول بالنقد الصريح اللاذع ، الأحداث الجارية ، فتلامس الواقع اليومى المعاش ملامسة حميمة . وتمثل هذه الملامسة الحميمية للواقع ، مكمن الصعوبة والخطر فى مسـرح الكبارية السياسـى ، فهى تضع عبئًـا فنيًا ثقيـلاً على كاهل المؤلف والمخرج ، حتـى لا يتدهور العرض إلى مجـموعة من القفـشات والنكات السياسية ، والمقـولات العادية ، الجاريـة علـى ألسنة الناس ، فى المقاهى والشوارع والبيوت . إن عرض الكبارية السياسى ، يتطلب ذكاءً فنيًا بالغًا ، إذ عليه أن يحقق معـادلة بالغة الصـعوبة ، وهى مـلامسة الواقـع اليومى

المعاش ، والالتحام به ، مع الاحتفاظ بهـويته كعرض مسرحى ، له بعده الجمالىَ ، الذى يميزه عن الواقع ، ويجعله فنًا .

وفى مسـرحيته السـابقة ، **باى باى يا عرب** ، استطاع نبيل بدران أن يحقق باقتـدار بالغ هذه المعادلة الصعبة ، عن طريـق عنصر الفنتازيا ، من خلال شخصية الجنى زعـبور ، الذى يصاحب البطل فى رحلته عبر الوطن العـربى ، فتـتحـول الرحلة الواقعـية مـن خـلاله ، إلى رحلة عجـائب وغرائب. إن وجود زعبور ، يمثل عنصر تغريب وإغـراب ، ويضفى على النص بعداً خياليًا فكاهيًا مثيراً . وإذ يشاهد المتفرج حقائق واقعه العربى من خلال هذا العنصر الفنتارى الغريب - أى من خـلال عيون الجنى زعبور - يسقط غـشاء العادة والاعـتياد عن عـينيه ، فكأنه يرى واقعـه لأول مرة ، ويدرك عبثيـته . وهكذا ، يحقق نص **باى باى يا عرب** رسالته النقدية ، دون أن يفقد أبعاده الفنيـة والجمالية ، فهو يعانق الواقع سـياسيًا ، ويحلق فوقه خياليًا وفنيًا .

وفى مسـرحية **بولوتيكا** ، غاب عنصـر الفنتاريا والخـيال للأسف ، ووجدنا أنفسنا نـرى الواقع من خلال حديث حسن عابدين الـتعليقى ، أو التحذيرى ، أو التـقريرى المباشر ، فى شـخصية واقعـية ، هى الجنايني ، الذى يقاوم قوى الجـدب والتصحر فى كل تجلياتها ، ليـحفظ لمشتله - أى وطنه - الخـصب والنماء . وبدلاً من زعـبور ، الذى يصـاحب البطل فى

باى باى يا عرب ، وجدنا ثنائى الحبيبين الشـابين ، بأدائهما الواقعى ، فى حالة أشـرف سيف ، والنمطى التـجارى ، فى حالة نهلة سـلامة . ورغم جرعـة السخـرية العالية ، التى تضـمنها الحـوار فى بعض مناطقه الذكـية اللاذعة، مثل مشـهد «التحشسيش» ، الذى قاده بخفـة دم ملحوظة وحيد سيف ، ورغم المبـالغات العبثيـة التى ميزت بعض اللوحـات ، مثل لوحة افتتاح الكوبرى ، واستجواب المواطن على التلفزيون ، ولوحة المستشفى ، التى حولها فـؤاد خليل بأدائه الكوميدى الفريد إلى رؤية كابوسـية ، تفجر ضحكًا هستـيريًا مرتعبًـا - رغم هذه اللقطات البارعة على مسـتوى الكتابة والتنفيذ ، فـقد ظلت التقريرية الخطـابية هى السمة الغالبـة على العرض ، فبهت بعده الجمالى فى مساحات كبيرة .

لقـد تخلى نبيل بـدران عن عناصر التـجريـد والفنتاريا ، ومط نصـه ليناسب حجم عـروض القطاع الخاص ، فـجاء ذلك على حسـاب الإيقاع السـريع فى تنوع المشاهد - وهو روح مسـرح الكبـارية السيـاسى . وربما كانت تركيبة القطاع الخاص ، هى أيضا المسئولة عن قصة الحب التقليدية - الحبيب والحبـيبة والعزول - التى بدت مفروضـة على العرض ، وأضعفت من حدة المواجهة بين حسن عابدين ووحيـد سيف وشركاه من ناحية ، كما أضافت إلى فـورمة الكبـارية السيـاسى ، فورمة مناهضـة معـارضة ، هى فورمة المسرحية التقليدية ، من ناحية أخرى ، فكاد العرض أن ينقسم على

نفسه شكلاً ومضمونًا . وربما كانت ضرورة المط والتطويل ، وراء إضافة ذلك المشهد العجيب فى نهاية المسرحية - مشهد اختطاف الطائرة - الذى ينقل العرض فجأة ، ودون مقدمات ، من إطار الرحلة فى جنبات المجتمع المصرى ، إلى إطار عربى مبتور . لقد كان المشهد قبل الأخير ، الذى مهد له المخرج بأغنية إيمان البحر درويش الرائعة ، «قول ياقلم» ، بعد أن طاردنا حسن الأسمر بأغانيه فى فواصل الاظلام طول العرض - كان المشهد قبل الأخير ، الذى نشهد فيه تدمير المشتل ، وإرسال صاحبه إلى مستشفى المجاذيب ، هو النهاية الطبيعية المقنعة للمسرحية . . فالصراع الرئيسى الذى ينتظم اللوحات جميعها ، هو الصراع على أرض المشتل بين قوى الهدم وقوى البناء . وينتهى الصراع واقعيًا بانتصار قوى الهدم ، كما تشهد مذابح الأشجار اليومية ، وآخرها مزرعة الزيتون بالمعادى . لكن الانتصار مؤقت، فالشباب ، ممثلاً فى المهندسة الزراعية نهلة سلامة ، مايزال يحمل الأمل ، وهو كفيل بتخضير الصحراء . وإذا كانت هذه هى رسالة العرض ، فما لنا نحن واختطاف الطائرات والحرب اللبنانية ؟ . وما الذى أدخلنا إلى هذه السكة الغريبة ؟ لقد بدا المشهد الأخير وكأنه إضافة عاجلة ، كتبها المؤلف لحشو الوقت ، فجاءت كولاجًا من مسرحيته السابقة ، **باى باى يا عرب** ، ومن مسرحية **سكة السلامة** ، لسعد الدين وهبة ، ومن فيلم **المطار** الأمريكى . ولا أدرى إذا كان مشهد افتتاح الكوبرى أيضًا جزءاً من النص

الأصلى ، الذى سمعت أن المؤلف كتبه منذ خمس سنوات ، أم إضافة جديدة . فقد ذكرنى هذا المشهد - بزهوره ، ومسئوليه ، ومشروعه الذى يوشك على الافتتاح ، ومذيعة التلفزيون ، وعنصر الخطر المرتقب - بالمشهد الافتتاحى فى مسرحية **اتنين تحت الأرض** ، لمحمد سلماوى ، التى عرضت منذ عامين .

وقد ساهم الإخراج بدوره فى تجسيم عيوب النص ، عن طريق الديكور الواقعى ، النمطى فى مجموعة ، الذى كان عبئًا ، على العرض، وعنصراً مناهضًا لجرعته العبثية - وذلك رغم سرعة تغيير المناظر، وتقسيم المنظر أحيانًا إلى منظرين متزامنين لتحقيق سيولة الحركة . كذلك ساهم الأداء ، وخاصة فى حالة حسن عابدين ، فى إبطاء إيقاع العرض بصورة ملحوظة وإطفاء حيويته . لقد مثل حسن عابدين دور الجناينى فى **بولوتيكا** ، وكأنه يمثل دوره فى مسرحيته السابقة ع **الرصيف** ، ونسى أنه انتقل من مسرحية واقعية فى مجموعها ، رغم لمستها الوثائقية ، إلى مسرحية تنتمى إلى شكل فنى آخر ، عدوه الأول هو الأسلوب الواقعى . فمسرح الكبارية السياسى ، لا يتنفس فنيًا إلا فى أجواء المبالغات الهزلية والكاريكاتير .

وإذا كان حسن عابدين قد انتهج أسلوبًا فى التمثيل لا يناسب هذا النوع من العروض ، فإن نهلة سلامة قد زادت الطين بله ، بملابسها

وحركاتها ، واهتزازاتها و«بوزاتها» ، ومبالغاتها فى التعبير بالوجه واليدين. إن نهلة تمثل فى المسرحية دور مهندسة زراعية ، ومدرسة ، ومكافحة . لكنها كانت فى كل الحالات تبدو كراقصة ضلت طريقها إلى المشتل أو المدرسة . وكنت فى كل مشهد يجمعها مع رانيا فتح الله ، فى شخصية الراقصة عزيزة ، أصاب بنوع من الخلط و«الحول» ، فلا أدرى أيهما الراقصة وأيهما المهندسة ! فقد أدت رانيا دور الراقصة السوقية المبتذلة ، بمبالغة هزلية مدروسة ، وخفة روح ، وأناقة فى الحركة والتعبير ، أحالت الشخصية إلى نمط فكاهى ، لا يثير الغرائز أو يخدش الحياء . كانت على المسرح ، كصورة الراقصات فى رسوم الكاريكاتير - تثير الضحك النقدى، لا الغرائز . وقد انتقلت رانيا من هذه الصورة الفكاهية للراقصة ، إلى صورة الممرضة الآلية الجامدة ، فى لوحة المستشفى ، ببراعة شديدة ، ولا عجب، فقد درست رانيا فنون المسرح فى جامعة الاسكندرية (التى تعمل بها معيدة فى قسم المسرح منذ سنوات) ، وهى لذلك تعرف متى تظهر أنوثتها الطاغية ، ومتى تخفيها إذا تعارضت مع دورها . وأنا لا أريد أن أظلم نهلة سلامة ، فهى حديثة السن والعهد بالمسرح ، وهى تمتلك موهبة جيدة ، إلى جانب جمالها ورشاقتها . وكان على جلال الشرقاوى أن يدربها ويعلمها ، وأن يقود خطواتها الأولى بأمانة ، فلا يستغل جمالها كعنصر إبهار وإغراء ، وجذب جماهيرى للجمهور «إياه» ، على حساب مصداقية دورها فى العرض .

ورغم هذا النقد ، أو «النكد» ، الذى أرجو الا يفسد للود قضية ، فهو ينبع أولاً وأخيراً من احترامى للمؤلف والمخرج ، لايخلو العرض من لمسات إخراجية بارعة ، تبرق فى ثناياه هنا وهناك ، مثل توظيف الجوزة البارع فى مشهد التحشيش ، وماتش الكورة بين حسين الشربينى ومحمد محمود فى لوحة المدرسة . كما يحسب للعرض ، أنه منح لحسين الشربينى الفرصة أخيراً ، للإفصاح عن حجم موهبته الكوميدية العريضة ، من خلال أدواره المتعددة . فكان بتوسل فى الانتقال من شخصية إلى أخرى ، بتغيير الخطوة أو المشية ، وتشكيل عضلات الوجه والرقبة والأكتاف ، وتنويع طبقات الصوت وتلوين نغاماته ، فكشف خلف عفوية أدائه الظاهرية عن ممثل قدير ، متمكن من أدواته . كذلك خدم تعدد الأدوار كلاً من وحيد سيف وفؤاد خليل ، فساعد وحيد سيف على كسر نمطه الأدائى المعتاد ، فجاء أكثر حيوية وخفة ، كما منح فؤاد خليل مجالاً واسعًا لاستعراض قاموسه الحركى والصوتى ، المذهل فى ثرائه وتنوعه ، فارتفع فى هذا العرض إلى مصاف أساطين الكوميديا العالميين . أما الممثل الشاب ، أشرف سيف ، فأنصحه نصيحة مخلصة ألا يقبل من الآن فصاعدا إلا الأدوار التى تضيف إلى رصيده . فبعد أن مثل روميو فى رائعة شكسبير **روميو وجوليت** ، لا أجد مبرراً لقبوله هذا الدور الباهت فى المسرحية . وحاول الفنان الكوميدى الموهوب ، محمد محمود، أن يختط لنفسه أسلوبًا كوميديًا مميزاً ، وسط عمالقة الكوميديا

المخضرمين الذين أحاطوا به، ونجح فى ذلك فى مشهدى المدرسة وقسم البوليس .

واخيراً ، أتمنى للكاتب الفنان نبيل بدران حظًا أسعد فى عرضه الجديد على مسرح السلام ، بعيداً عن التنازلات التى تفرضها تركيبة القطاع الخاص. فهو مؤلف موهوب ، ثرى الخيال ، ننتظر منه الكثير . وهنيئًا لجلال الشرقاوى ولنا بمسرحه الجديد ، وأرجو ألا يتنازل فى عروضه القادمة ، عن روعة الفن والابتكار ، التى حققها فى إنقلاب ، وأن يقوم فى كل عرض بانقلاب جديد ، لاصلاح مسار مسرح القطاع الخاص ، والمسرح المصرى عامة .

عبد العزيز شنب

وصعلوك في قصر الملوك

فى قصص التراث ، كان السلطان يخرج من قصره إلى الرعية ليتفقد احوالهم . أما الآن ، فقد انقلب الحال ، وبتنا فى المسرحية تلو المسرحية نجد صعلوكًا من العامة يقتحم قصر السلطان ليقوض دعائمه . ومسرحية **صعلوك فى قصر الملوك** ، أو **المتنبى فوق حد السيف** ، على مسرح محمد عبد الوهاب ، هى أحدث تنويعة مسرحية على هذه الفكرة ، بعد **عريس بنت السلطان** لمحفوظ عبد الرحمن ، **وجاسوس فى قصر السلطان** لمحمد عنانى . ففى المسرحية ، يصل الشاعر المتنبى إلى بلدة غريبة ، تعيش على قص شعر الفتيات الذهبى كالقمح ، وتصديره لحساب القصر ! والرمز هنا واضح ، لا يحتاج إلى تفسير . ويسعى المتنبى إلى القصر ليبيع شعره [بكسر الشين] لا شعره ، ويطرب الملكة ، ويتزوج الأميرة ، مثيراً أحقاد ابن عمها ، ومعه الوزير والحاشية . وحين يسعى المتنبى إلى إلغاء محصول الشعور الذهبية ، يقف الجميع ضده ، بما فيهم زوجته ، وينتهى به الأمر إلى السجن والقتل . لكن أشعاره تلهب الثورة الشعبية ، فيحاصر الناس القصر .

والمسرحية ، محاولة جيدة ومجتهدة لاحياء المسرح الشعرى ، وإن حملت العيوب المعتادة فى التجارب المسرحية الأولى ، مثل الأطناب البلاغى ، والتكرار فى الصور والمفردات ، على مستوى اللغة ، ومثل التطويل والتشعب ، والطابع السردى العام ، على مستوى البناء ، مما يفقد الإيقاع الدرامى توتره ، فتجد المشاهد تتوالى سردياً ، دون أن تتلاحم دراميا، وتجد المسرحية تستمر أكثر من نصف ساعة ، بعد أن وصلت دراميا إلى نقطة النهاية . ولا أدرى لماذا ألبس المؤلف المتنبى ثوب الشاعر الثائر ، مخالفًا فى ذلك سيرته المعروفة ، خاصة وإن المسرحية لا تتناول حياة المتنبى من قريب أو بعيد ، مما جعل اسمه وشعره مقحمًا عليها ، بل وتسبب فى درجة من البلبلة فى رسم الشخصية المحورية ، إذ بدا الشاعر فى آن واحد ثائراً وصنيعة للملوك .

ورغم العيوب ، أتاحت المسرحية للممثلين مجالاً واسعًا للإبداع فى الأداء ، فتكشفت المواهب التمثيلية العريضة لكل من فائق عزب وإبراهيم الدالى وإبراهيم أبو الغيظ وسمير فهمى وجمال زغلول والشاب الواعد هشام محمد على . وكانت وفاء سالم مفاجأة بأدائها الجيد وحضورها المبهج . وقد توخى المخرج رشاد عثمان البساطة فى الديكور ، والرصانة فى الحركة والأداء ، مع بعض اللمسات الكاريكايتورية البسيطة ، فجاء العرض مدروسًا ومنضبطًا ، وحمل عبقًا كلاسيكيًا رصينا طالما افتقدناه على مسارحنا .

محمد أبو داود..
طب وبعدين ؟!

في العام الماضي ، شاهدت للمخرج الشاب ، محمد أبو داود ، عرضه الرائع **عفريت لكل مواطن** ، الذي تضافرت فيه فنون المسرح ، من نص وأداء وديكور ، وتشكيل لوني وحركي وإيقاعي ، لتحلق بأسلوبه الواقعي العام ، إلى فضاء المجاز الشعري ، فكان هذا العرض أفضل عرض قدمه المسرح الكوميدي منذ سنوات .

ومنذ أيام ، شاهدت لنفس المخرج عرضه الجديد ، **طب وبعدين** ، فوجدت واقعيته النظيفة المتقنة ، تتخبط في جنبات نص ، يذكرك بمذاق «الطبيخ البايت» ، أو فضلات الوجبات السابقة ، التي تخلطها ربة البيت لتصنع منها طبقًا جديدًا من باب «التقضية» . فالنص يذكرك في مشهده الأول ، بالمشهد الافتتاحي في مسرحية **ع الرصيف** ، ثم ينتقل بك – عبر مجموعة من الشرائح ، التي تصور على شاشة تتوسط المسرح ، اختطاف الموظفين مجدي وهبه وممدوح وافي للمليونير محمد رضا – إلى إطار كوميدي بوليسي خفيف ، تفوح منه رائحة الاقتباس . وما أن تنتهي هذه الجزئية ، التي تنتمي إلى فصيلة المسرحية ذات الفصل الواحد ، باكتشاف

المليونير لخداع الزوجة والأصدقاء ، وخيبة سعى المختطفين ، حتى تبدأ جزئية جديدة ، تنتمى إلى فصيلة مسرحيات الانتقام ، وتذكرك فى هيكلها العام ، بفيلم الحُط ، لعادل إمام ، وتتضمن مشهداً نمطيًا طويلاً ، بين ممدوح وافى وضابط البوليس ، يحاكى مشهد استجواب عمر الحريرى لعادل إمام ، فى مسرحية شاهد ما شافش حاجة ، ومشهداً نمطيًا ميلودراميًا ساذجًا آخر ، بين الزوج والزوجة ، تتحول فيه الزوجة الخائنة ، المستغلة للمخطة ، وبقدرة قادر ، إلى صوت الضمير ، وبوق النقد الإجتماعى ، الذى يدين قيم التجارة والاستغلال ، فتنتفى مصداقية النقد ، وتنكسر شوكته ، وينقلب الحال ، فيتحول المليونير الانفتاحى إلى ضحية للفقراء الحاقدين ، ضعاف النفوس ! وينتهى النص بمشهد قصير ، يحاول فيه المؤلف أن يبرر لنا الخلطة الغريبة التى شاهدناها ، وأن يقنعنا بأن ما رأيناه يدخل فنيًا تحت باب «البرلسك» - أى المحاكاة الساخرة للأفلام العربية ، ذات الحلول الخيالية ، الهروبية السهلة ، والأنظمة الفكرية الفاسدة . . وليت هذا كان حال النص حقًا .

لكن نص مصطفى سعد ، كان فى حقيقة الأمر تركيبة عشوائية ، تتخبط بين أنواع مسرحية عدة - الكوميديا الإجتماعية النقدية الواقعية ، والكوميديا البوليسية الخفيفة ، وكوميديا المغامرات والدسائس ، وهزليات الرعب ، وكوميديا البرلسك . . وهلم جرا . وقد صاحب هذا التخبط الفنى ، تخبط فكرى واضح ، بل ربما كان التخبط الفنى انعاكسًا

«للتلفيقية»، أو «التوسطية» الفكرية ، التى طبعت العرض ، وأعنى بها إمساك العصى من النصف .

إن مزج الأنواع المسرحية ، لا يمثل فى حد ذاته عيبًا فنيًا ، إذا استقام فكر الكاتب ، فتمكن من انتظام عناصره الفنية المنوعة ، فى رؤية فنية وفكرية متماسكة ومتجانسة . لكن مصطفى سعد ، كان يغازل الفقراء حينًا ، والأغنياء حينًا ، يلمح بضرورة العدل الاجتماعى لحظة ، ثم ينسحب إلى موقف نقيض ، ولسان حاله يقول : «السعادة ليست فى المال ولكن فى راحة البال» ، يدين مليونيرات الانفتاح والطبقة الطفيلية بيد ، ويربت عليهم باليد الأخرى ، يسخر من أسلوب حياتهم المتفرنج السوقى فى مشهد ، ثم يصورهم فى أصالة و«جدعنة» ولاد البلد فى مشهد آخر ، يجعل بطليه المسحوقين ، مجدى وهبه وممدوح وافى ، يدينان النظام الاقتصادى القائم فى البداية ، ثم يحولهما إلى أدوات تكريسه فى النهاية .

لقد أدى هذا الخلط فى موقف المؤلف الفكرى من الواقع ، إلى «استئناس» النقد الاجتماعى ، وخلع مخالبه وأنيابه ، وإلى فتور فنى عام فى العرض ، أسدل ستارًا من التقليدية النمطية الباردة ، على واقعية محمد أبو داود ، التى تميزت فى عرضه السابق بالحرارة والحيوية ، فلم نشعر بذلك التفاعل العضوى الساخن بين عناصر العرض المسرحى . فكان الديكور ، على إتقانه ، إطارًا محايدًا ، يمكن استبداله ، أو الاستغناء عنه تمامًا ، دون أن يتأثر العرض . وجاءت الإضاءة ، على دقتها ، فاقدة

الدلالة ، تسير بموازاة النص ، دون أن تشتبك معه فى حوار فنى خلاق . وتنوعت أساليب الأداء دون منهج - رغم جهد الممثلين وقدراتهم - فتضاربت دلالاتها ، وتناقضت ، وتموعت .

ولم يخفف من وطأة الفتور الفنى العام ، إلا الحضور المتوهج لممدوح وافى ، الذى استطاع وحده ، من خلال أسلوبه الأدائى المتسق ، أن يضفى على العرض مسحة من التماسك . لقد التقط ممدوح وافى مفتاح أدائه من المشهد القصير الأخير فى النص ، ومن الإشارة - فى بدايته - إلى فيلم الاختطاف الأمريكى ، الذى يقلده الموظفان ، وحاول أن يغلب عنصر البرلسك على العرض كله ، ويحوله إلى المنظور الرئيسى ، حتى يحول الخلط الفكرى فى النص ، إلى نوع من «الهزار» . وقد نجح فى مناطق عدة ، من خلال تقليده لصوت محمد صبحى فى مسلسل سنبل ، وإشاراته المتكررة «الميرورزة» ، إلى بعض الأفلام الشائعة والممثلين المشهورين. لكن ، هيهات أن يصلح ممثل واحد ما أفسده النص . وكان محمد رضا فى أفضل حالاته فى الجزء الأول من العرض ، الذى مارس فيه الأمر والنهى مع مختطفيه ، فقلب الوضع قلبًا فكاهيًا . لكنه ما أن انتقل إلى الجزء الثانى ، حتى أصابته عدوى الميوعة الفكرية ، فطمست حضوره المحبب ، فتحول من شخصية فكاهية ، إلى شخصية ميلودرامية نمطية «سمجة» . وبذلت الجميلة عزة كمال جهدًا كبيرًا فى دورها القصير . لكن الدور نفسه ، كان مصابًا - شأنه شأن النص - بانفصام فى الشخصية

يصعب علاجه . وانعكس هذا التمزق على أدائها ، فكان فى الجزء الأول كاريكاتيوريًا خفيفًا، وفى الجزء الثانى ميلودراميًا ثقيلاً ، فكانت وكأنها تؤدى دورين مختلفين فى عرضين مختلفين . أما مجدى وهبه ، فلولا وجهه المألوف ، لكدت أن أنسى حضوره . ويؤسفنى إننى لا أعرف اسم الممثل الذى قام بدور العسكرى ، ذى «الوسط الزمبلكى» والملامح المتفردة، فقد كان مبهجًا حقًا . لكن عليه أن يخفف من تقليده لأحمد بدير بعض الشيء .

وأخيراً ، أرجو أن يتقبل مصطفى سعد هذا النقد القاسى بصدر رحب، وروح سمحة ، فهو ينبع أولاً وأخيراً من الاهتمام بفنه المسرحى ، والحدب على موهبته الجيدة ، التى تتجلى فى أفضل صورها ، فى حواره السريع الذكى . وحظ سعيد لمحمد أبو داود ، وواقعيته النظيفة الحساسة ، فى عرض قادم .

الثقافة الجماهيرية ..

و«الهاوى» ينقط بطاقيته!

تصدرت أسمـاء نجوم السينما والتلفزيون (صيف ١٩٩١) ، أفيشات ثلاثة من خمسة عروض ، قدمتها الثقافة الجماهيرية فى القاهرة حديثًا ، مما شكل ظاهرة تستوقف العين وتستوجب التأمل . فالثقافة الجماهيرية ، جهاز محدود الميزانية ، يستعيض بالإبداع والابتكار عن الإمكانات المادية . ومسرح الثقافة الجماهيرية ، مسرح استكشافى بالدرجة الأولى ، يرفض أن تتحول التجربة الحية فى واقع البيئة ، إلى «انعكاسات مكيفة» ، قادمة من القاهرة - كما يقول المخرج البورسعيدى الموهوب رشدى إبراهيم ، مخرج عرض الدرافيل الرائع .

لقد كنت أتصور إن الثقافة الجماهيرية ، تهدف بالدرجة الأولى إلى استلهام البيئة والموروث الشعبى فى كل مجتمع محلى ، وتفجير طاقاته الإبداعية الكامنة ، حتى يتحول من مجتمع مستهلك للثقافة ، إلى مجتمع منتج لها . وكنت أتصور إن شعار مسرح الثقافة الجماهيرية ، هو العمل الجماعى ، وبناء كوادر مسرحية جديدة على طول الوادى وعرضه . وبالرغم من إننى أدرك تمامًا المنطق الذى قد يدفع هذا الجهاز المخلص ، النشط ، بين الحين والآخر إلى الاستعانة بالنجوم ، بل وأتعاطف معه

بدرجة ما - فالاحتكاك بالفنانين الكبار من شأنه أن يكسب الشباب خبرة فنية لا يستهان بها ، كما أن العمل مع نجوم السينما والتليفزيون قد يساهم فى وضع هذا الجهار المهضوم الحق ، ولو لفترة ، داخل دائرة الإعلام - لكن ، ورغم وجاهة هذه الإعتبارات . . . الا تضع هذه السياسة عبئاً مادياً ثقيلاً على هذا الجهار الفقير ؟ ألا يستنزف النجم ، الذى لا يقل أجره عن ثلاثة آلاف جنيه فى الشهر الواحد ، جزءاً كبيراً من ميزانية العروض ، قد يكفى لعرض أو عرضين دون نجوم ؟ أضف إلى ذلك أن نجومنا تفضل دوما أن تتلألأ تحت سماء القاهرة ، وربما ارتحلت إلى الاسكندرية فى الصيف، لكن أين لنا بنجم يقبل أن يضحى بأفلامه ، ومسلسلاته ، وراحته ، ليتجول بعرضه خارج القاهرة ، حتى يصل الدعم الثقافى إلى مستحقيه !

وحتى إذا قبلنا فرضاً منطق فائدة الاحتكاك الفنى ، والترويج الإعلامى ، كمبرر للاستعانة بالنجوم ، ونظرنا نظرة موضوعية إلى عروض الثقافة الجماهيرية التى قدمت فى شهر رمضان (١٩٩١) ، فسوف نكتشف حقيقة هامة تثير العجب ، وهى تفوق عروض الهواة ، مثل **الدرافيل** ، أو **المحبظاتية** ، أو **رقة المحروسة** ، على بعض عروض النجوم ، مثل **بلد الأكابر والسندباد** .

• بلد الأكابر :

ونتوقف أولاً عند **بلد الأكابر** ، الذى استعان بالفنانة سميرة محسن ، وأحمد ماهر ، وسامى سرحان . وهنا سنجد أنفسنا بإزاء عرض توزع بين

ثلاث جهات فنية ، فتمزقت أوصاله ، وكأن المؤلف الشاب حسن سعد قد حاول أن يجلس على ثلاثة مقاعد دفعة واحـدة ، فسقط بينها جميعا ! إن المسرحيـة تقوم على التقابل البسيط بين أسرتى أخوين ، أحـدهما موظف تقليدى صـالح ، والآخر رجل أعمـال انفتاحى نمطى طالـح ، لتنتهى إلى درس أخلاقى تقليدى ، يقـول بمغبة السعى الجشع وراء المال والشهوات ، وتجاهل القيم والأخلاق .

وفى تنفـيذه لهـذه الفكرة البسيطـة ، تذبذب المؤلف بين ثلاثة أنواع مسـرحيـة ، فجاء عـمله خليطاً عـشوائياً ، جـمع عناصر من الميـلودراما الأخـلاقيـة - مثل الحكم والمواعظ الخطـابية ، والتحـولات الفـجائيـة ، والمواقف المفتعلة ، والشخصيات النمطية ، والجمل والمونولوجات التقريرية أو الانفعـالية الصـارخة - ناهيك عن فكرة الانتقـام بسلاح الجنس ؛ كـما جمع عناصر من الكوميديات الخفيفة، أو ما يعرف بهزليات غرفة المعيشة ، مثل الخـيانة الزوجـية ، والمغامـرات العاطفيـة ، والمبارزات الكلامـية بين الأزواج ، والمراشـقات اللفـظية بين «السلفـات» ، إلى جـانب نمط المحب المحروم ، ونمط الجـد العجوز المرح السكيـر . . . وهلم جرا . ولم يكتف المؤلف بهذا الخليط ، بل فـرض على عناصره هذه إطاراً ملحميـاً ، شكلياً خارجيًا ، بدعـوى كسر الإيهام المسرحى ، وتعميـم المشكلة ، فمزق نصه إلى لوحات متلاحـقة ، تتتابع سردياً ، دون أن تشتـبك دراميا ، وتتأرجح فى مـعظم الأحوال بين المناقـشات الجـامـدة الجافـة ، التى تكرر ما سبق طرحه، وبين المونولوجات الخطابية الزاعقة ، التى لا تضيف جديداً .

وانعكس انقسام النص هذا على الإخراج والتمثيل ، فوجدنا الممثلين يحاولون الاحتفاظ بنوع من التوازن ، وهم يقفزون من حبل إلى حبل - من حبل التمثيل الواقعى ، إلى حبل الأداء الميلودرامى ، ومن حبل «الفرسكة» ، أو الأداء الهزلى ، إلى حبل الخطابية التعليمية ، فيوفقون حيناً ، ثم ينزلقون رغماً عنهم تحت وطأة النص ، ويهوون إلى شبكة «البرلسك» ، فإذا بهم يمثلون وكأنهم يقلدوون فيلماً ميلودرامياً قديماً ، من أفلام حسن الإمام ، تقليداً ساخراً . لقد كان التحول فى شخصية الممثلة القديرة سميرة محسن ، على سبيل المثال ، فجائياً وزائفاً فى رنته ، ومحرجاً فى صياغته العاطفية المفرطة ، فوجدناها ، رغم خبرتها الطويلة ، وموهبتها ، وحضورها القوى ، تؤدى مشاهدها الأخيرة دون قناعة ، وكأنها تعتذر للمتفرج عما طرأ عليها بفعل المؤلف والمخرج . أما الممثل البارع أحمد ماهر ، فقد بحثت عنه ، ولم أجده على خشبة المسرح ، رغم اسمه الكبير فى الإعلانات . وأما رباب ، فرغم رشاقتها وخفة ظلها، فقد أحرجتنا بشدة حين طالبتنا ، بأدائها الانفعالى المبالغ فى المشهد الأخير، أن نصدق قصتها المزعومة ، التى استوردتها رأساً من أفلام حسن الإمام . وكما ظلم العرض ممثلين قدامى مجيدين ، مثل عبد الله عبد العزيز ، ونادية رزق ، ظلم أيضا الوجوه الجديدة : أميرة عبيد ، ومصطفى أبو الخير ، وطارق أنور، بينما بذلت سحر هشام جهداً خارقاً فى تحقيق درجة من التماسك المقنع فى شخصية وردشاه . وكان أكثر ما آلمنى هو التدهور الذى أصاب سامى سرحان بعد مشاهده الرائعة الأولى ،

فبعد أن بهرنا بأدائه العبقرى لشخصية العجوز المرح ، وجدناه بعد انصلاحه الأخلاقى ، ينزلق إلى أداء ميلودرامى مضحك ، يحمل أصداءً واضحة من أسلوب يوسف وهبى .

وحاول المخرج سمير فهمى أن يضفى قدرا من الوحدة على العرض ، من خلال الخلفية الثابتة للديكور ، التى تصور سلماً دائرياً ، تعلوه قضبان كقضبان السجن ، ربما أراد أن يرمز بها إلى سجن المادة والزيف ، الذى يسجن عائلة الانفتاحى المتسلق ، النصاب ، وإلى نهايته المحتومة ، ومن خلال الفواصل الغنائية أيضًا ، على سذاجة أشعارها . لكن الشرخ فى بنية العرض كان أعمق من أن تداويه الألحان . ولا أدرى هل ألوم المؤلف أو المخرج على هذا الشرخ الفنى (وعذرهما إنهما مازالا بعد فى بداية الطريق ، وأمامهما فرصة كبيرة للتعلم والإجادة) ، أم ألوم الفنانين الكبار ، الذين لم يمدوا لهم يد العون والإرشاد ، حتى يؤتى الاحتكاك الفنى ثمرته . . . وإلا فما فائدة الإستعانة بالنجوم ؟ .

● السندباد والحمال :

وإذا كان الشباب ، وحداثة الخبرة بالتأليف المسرحى ، هى عذر حسن سعد فى انقسام عرضه بين مناهج متعارضة ، فلا أدرى أى عذر ألتمس لكاتب مخضرم مثل سمير عبد الباقى . ويبدو أن القشرة الملحمية قد غدت إكليشيهاً مفروضاً علينا ، ولعنة تطاردنا . ولو كان المدعو بريخت ،

صاحب نظرية المسرح الملحمي ، يعلم بالوبال الذى سوف يجره علينا لما ابتدع نظريته تلك . لكن الخطأ ليس خطأ بريخت ، بل خطأ التمسح بشكليات مسرحه ، سواء اقتضاها العرض أم لا . فحين شاهدت عرض السندباد الحمال ، ثم قرأت النص المنشور تحت عنوان سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال ، أدركت أن الفنان سمير عبد الباقى كان لديه كنزاً أهدره. فلو أنه تسلح بالثقة فى فنه ، وكسر قيد الفورمة البرختية ، ولو من باب التجريب فى حالته ، لأبدع نصاً يضاهى فى شاعريته ، ورسالته التقدمية ، مسرحية على جناح التبريزى لألفريد فرج . فاللغة المسرحية عند سمير عبد الباقى لها نَفَس شعرى واضح ، ولا عجب ، فهو شاعر متميز . أضف إلى ذلك إن التقابل المحورى فى النص ، بين السندباد التاجر ، مروج الأساطير الزائفة ، والسندباد الحمال ، صاحب المعاناة الحقيقية ، كان كفيلاً وحده بتوليد معنى النص ورسالته من داخله ، دونما حاجة إلى الكورس ، أو جوقة المهرجين ، التى شتتت العرض ، ومعه طاقات المخرج سمير حسنى ، ومصمم الديكور أشرف نعيم ، وطاقات عبد الرحمن أبو زهرة ، وولاء فريد ، ورشدى المهدى . ولا أدرى لماذا أضاف المخرج سمير حسنى تلك الفواصل الراقصة المملة ، التى غدت هى الأخرى من الإكليشيهات المعجوجة فى المسرح المصرى .

سؤال محير خرجت به من العرض : لماذا تستدعى الثقافة الجماهيرية ممثلاً عظيماً عبقرياً مثل عبد الرحمن أبو زهرة ، وتدفع له أجراً تنوء به ميزانيتها حتى تمتع جماهير الشعب الفقيرة بفنه المسرحى مجاناً ، ثم تغرق

فته الرائع فى دوامات عقيمة من التهريج والخطابة ، تحت شعار الملحمية ، فتهضم حقه ، ومعه حق فنان متميز مـثل سمير وحيد ، وحقوق مجموعة الشباب التى شاء حظها التعس أن تلعب دور الكورس ؟

وفى نهاية الحديث عن ظاهرة النجوم فى الثقافة الجماهيرية ، علينا أن نذكر إن العرض الوحيد للثقافة الجـماهيرية الذى استعان بالنجوم ، وحقق مستوى فنياً رفيعاً ، إلى جانب نجاحه الجماهيرى ، كان **أوبريت الشحاتين**، وإن نجاح هذا العرض وتمـيزه ، يعود بالدرجة الأولى إلى إبداع مـخرجه ، عبد الرحمن الشافعى ، ومؤلفـه ، عزت عبد الوهاب ، وملحنه ، محمد نوح ، ومصمم ديكـوره ، حسين العزبى ، فالنجم وحـده لا يصنع عرضاً ناجحاً مهما كانت شعبيته .

عبد الغفار عودة

بين «الدكتور» و «الفلوس»

إسعدتنى عودة عبد الغفار عودة إلى الإخراج المسرحى ، بعد أن أنفق شطراً من الزمن فى معارك كلامية «سخيفة» ، وفى «خبط» رأسه فى حائط المحسوبية المنيع ، الذى علمتنا التجارب أنه أصلب من السد العالى ، فكان أشبه بناطح الصخرة الشهير ، الذى تحدث عنه الشاعر العربى قديمًا .

وكنت أتمنى لو أن الاستاذ عودة اختار لعودته نصًا أكثر توهجًا وثراءً من ذلك النص الأجنبى المتواضع ، الذى كبل قدراته الإخراجية الكبيرة . لقد اختار عبد الغفار عودة مسرحية بعنوان الدكتور ، للكاتب اليوغسلافى برانسيلاف نوشيتش - كان د. فوزى عوض قد ترجمها - وعهد بها إلى ليلى عبد الباسط التى أعدتها ، ووظف لها طاقات فنية كبيرة ، وأسماء عريقة ، تطلبت بالضرورة ميزانية «محترمة» .

ومع اعترافنا بأن النص يوظف حيلة خلط الشخصيات الكوميدية ، التى تقوم عليها الحبكة ، توظيفًا إيجابيًا جاداً فى انتقاد طغيان المادة ، وسيادة القيم التجارية على الحياة ، إلا إننى أسأل الأستاذ عودة : أليس هناك نصوص مصرية تتناول نفس الموضوع بصورة أعمق ، وأكثر التحامًا مع واقعنا المصرى؟ ألم يكن من الأفضل له ولنا وللمسرح المصرى ، فى

وقت عز فيه «الربرتوار» ، أن ينفق جهده وإبداعه وميزانيته على مسرحية لنعمان عاشور مثلا ، ذلك الرجل الذى يبدو أن المسرح المصرى قد نسيه أو كاد ؟ ألا تحمل مسرحية مثل برج المدابغ مثلاً ، نفس الرسالة التى تنطق بها مسرحية الدكتور فى صورة فنية أفضل ؟ إننى لا أعارض تقديم النصوص الأجنبية للمتفرج المصرى ، فمن حقه أن يطلع على روائع الإبداع العالمى ، وقد بُحَّ صوتنا فى المطالبة بعودة شعبة المسرح العالمى . أما أن نلجأ إلى إعداد وتمصير نصوص أجنبية متواضعة أو هزيلة ، بينما تتراكم النصوص المصرية فى أدراج مكاتب هيئة المسرح ومديرى المسارح - ومنها نصوص تتفوق على هذا النص الأجنبى فنيًا بمراحل - فهذا أمر آخر، يتطلب تفسيراً وإيضاحًا .

وحتى إذا سلمنا بأن المخرج حر فى إخراج ما يشاء ، وإن من حقه أن يعهد لمن يشاء بالإعداد ، فلماذا يجئ الإعداد دائما فى تلك الصورة النمطية التى شاعت فى مسرحنا المصرى منذ سنوات ، والتى تتلخص فى تطعيم النص الواقعى ، بعد تحويله إلى العامية ، ببعض الأغانى والاستعراضات «المحشورة» ، وبعض الخطب والمواعظ والشعارات ، التى تتقنع بالملحمية البريختية ، بينما ترتطم بشدة بأسلوب الأداء الهزلى المنمط، الذى أصبح يرتبط بالمسرح الكوميدى ، بل وغدا شارته المميزة ؟ - ذلك الأسلوب الذى تلمسه فى إيقاع الأداء الصوتى ، بنغماته ونبراته وتوناته المعهودة ، وفى اللزمات الحركية المتكررة من مسرحية إلى أخرى .

إن حبكة مسـرحية **الدكتور** ، أو **فلوس .. فلوس** ، تجسد رسـالتها بوضوح شديد دونما حاجة إلى تلك الإستعراضات ، وذلك النقد المباشر ، أو تلك الخطب التي تهين ذكاء المتـفرج ، وكأنه قد بلغ درجـة من البلاهة لاتمكنه من إدراك ما هو واضح وضوح الشمس ، كما تدفن الكوميديا تحت ركام من الكلمات . وقد أوقع تضـارب الأساليب الفنية العرض في مطب فكرى واضح . فشـخصية رجل الأعـمال الانتهازى ، الذى يشـترى لابنه الدكتوراه بالفلوس ، شخصية تتطلب من الممثل أن يتقمصها بدرجة ما .. أن يتحـدث من داخلها وخلـف قناعها ، حـتى نسخـر منها ومن قـيمـها التجارية الفاسدة . لكن الأستاذ حمدى غيث تجاهل قناع الشخصية تمامًا ، وتحدث إلينا وكأنه صوت الضمير الجماعى ، الذى يكشف «نصب» المجتمع وفسـاده ، فى الجـزء الأول ، مما أحـدث بلبلة فكرية خطيـرة . أمـا استعراضات سمير جابر ، فكانت فائضًا يمكن الاستغناء عنه ، وذلك رغم جدتهـا وارتفاع مستـواها -.خاصة الاسـتعراض الذى يبدأ الجـزء الثانى ، والذى يُشيِّع فـيه كـورس الخدم شهـادة الدكتـوراه المزيفة إلى مثـواها على الحائط فى تشكيل جنائزى ، وأيضًا رغم حيوية ألحان عدلى فخرى .

لقد كانت فكرة استخدام طاقم الخـدم العاملين فى القصر الكبير ، فى دور الكورس ، الذى يطرح منظورًا نقديًا على ممارسات أهل القصر ، فكرة ذكيـة لم يستغلهـا المخرج بالصورة الكـافية ، وكان مـن الأفضل أن ينطلق الإعداد كله من هـذه الفكرة ، فيصـبح كورس الخدم هـو بطل العرض ،

ويتحـول العرض برمـته إلى الأسلوب الملـحمى . لكن العـرض حاول أن يمسك العـصا من النصف ، مـجـاراة للمسـرح التجـارى ، فتـأرجح بين كوميديا غرفة المعيشة النمطية ، والمسرحية الملحمية ، بصورة مقلقة .

وقد بذل الفنان زوسر مرزوق جهداً كبيراً - ربما أكثر من اللازم - فى إنشاء ديكور يوحى فى آن واحد بالبذخ والسوقية . . ونجح . لكنه بالغ فى حشو إطـاره التشكيلى العام بالتفـاصيل الصغيـرة ، والزخارف والألوان ، فجاء الديكور عبئًا ثقيلاً على العين ، ومـشتتًا لانتباه المتفرج ، وطغى على التشكيل الحـركى تمامًا . ورغم ذلك ، فـقد كانت فكرة اسـتبدال السـتارة الأمامية للمسرح ، بحـاجز لونى شفاف ، يحمل صورة الطاووس - التى تحـمل دلالة البهـرج الخـارجى ، والخواء الداخلـى ، أو انعدام الفـائدة ، فالطاووس يُرى ولا يؤكل - كانت موتيفة الطاووس فكرة جيدة ، استلهمها زوسر مرزوق من عبارة ترد فى العرض على لسان حمدى غيث . ويحسب له أيضًا ذلك التقـابل البديع بين شهادة الدكـتوراه وخزانة الفلوس ، الذى أبرزه فى خلفية المنظر المسرحى .

وقد تمكن عبد الغفـار عودة -بما له من مكانه فى نفوس أهل المسرح- من تجميع عدد كبير من المواهب المسرحـية ، الشابة والمخضرمة ، فشاهدنا حمدى غيث بعد غيبة طويلة . . لكنه للأسف اكتفى باسمه وجسمه ، ولم يبذل أى مجهـود يذكر ، متصوراً أنه يكفى أن يهل علينا بطلعتـه البهية ، فتـحل البركة الفـنية ، وكان على طرف النقـيض من تيريز دمـيان ، التى

وظفت خبرتها الفنية الطويلة ، لتحول دور الخاطبة الصغيرة إلى مركز حيوية فنية .. ربما لأنها لم تصبح لحمة تلفزيون بعد . أما تغريد البشبيشى، فكانت تتمشى على المسرح ، وتستعرض الفستان تلو الآخر ، فقدمت عرضًا للأزياء لا بأس به ، لولا أن المانيكان تحتاج إلى رجيم قاس. ولا أدرى لماذا تحول سيد عبد الكريم فجأة من الهزل إلى الميلودراما الفاقعة فى المشهد الأخير ، فأضاف إلى تحوله الأخلاقى المفاجئ ، اللامقنع فى النص ، تحولاً صارخًا أيضًا فى الأداء ! وكانت تهانى راشد بسيطة ومقنعة، فى أفضل حالاتها صوتًا وصورة ، وربما كانت أنسب من يمثل دور «الخوجاية» فى المسرح المصرى دون افتعال . أما ثالوث الشباب ، عايدة فهمى ومجدى إمام فى ومصطفى حشيش ، فكانوا دفقة أمل ، لولا أن شاب التكلف أداء عايدة أحيانًا - رغم حضورها الواضح ، كما شابت المبالغة النمطية أداء مجدى إمام بعض الأحيان - رغم شخصيته الكوميدية المتفردة. وقد تقمص مصطفى حشيش شخصية العالم المقهور ، المستلب صوتيًا وحركيًا ، فكان بكتبه ، ونظارته السميكة ، وظهره المحنى ، وخطوته المترددة الخانعة ، وصوته المنمق المهذب على تعثره ، تجسيدًا باهرًا للشخصية . وقد أحزننى قصر دور همام تمام ، فما إن بدأنا فى الاستمتاع بصوته القوى ، وخفة ظله المميزة ، حتى اختفى عن الأنظار .

ورغم هذه العيوب ، فقد جاء عرض فلوس .. فلوس نظيفًا جادًا فى مجموعة ، وذكيًا لماحًا فى بعض مناطقه ، وبشرنا بعودة ثنائى عودة وروسر إلى النشاط .. فحظًا أسعد فى العرض القادم .

مهر منصور مكاوى

بعد غربة طويلة عن خشبة المسرح المصرى ، نجح الكاتب منصور مكاوى فى اختراق أسوار التجاهل الحديدية ، فشقت مسرحيته المهر طريقها إلى المسرح الحديث . وليتها ما فعلت ! فما أن وصلت ، حتى وقعت فى أسر تلك الصيغة التجارية الرائجة ، التى تسيطر على عروضنا الآن ، فوجدت مخرجها فؤاد عبد الحى ، يحشد لها جيشاً من نجوم الضحك ، ويتركهم يعربدون فى جنباتها ، دون ضابط أو رابط أو رادع ، ويتبارون فى تمزيق نسيجها ، دون واعز من ضمير أو ذكاء ، ويستبيحون رسالتها دون حياء ، فيغرقوها ، ويغرقون معها ، فى فوضى ارتجالية ضاربة من الابتذال والتهريج والتشتت الفنى . ولم يكتف المخرج بهذا القدر من التشويه ، فجاء بعدد من الاستعراضات التقليدية الرديئة ، التى غدت مقررة علينا ، وعدد من الأغنيات المحشورة ، التى فرضها وجود مطرب نجم على رأس العرض ، والتى لم أصدق - باستثناء أغنية واحدة - أن ملحنها هو فاروق الشرنوبى!

لقد كتب منصور مكاوى «تراجيكوميديا» ساخرة لاذعة ، تنتقد بضراوة بنية القيم السلفية المتخلفة التى ورثناها - قيم الحسب والنسب والجاه والثروة ، التى تقهر الإنسان وتذله ، مهما بلغ من علم ، ومهما

بذل من عطاء . وقد انطلق المؤلف فى نصه من حيلة فنتازية مألوفة ، هى حيلة الانتقال من عصر إلى عصر ، لكنه حورها وطورها بمكر وابتكار ، فحول الارتحال فى الزمان إلى ارتحال فى المكان ، عن طريق تجسيد كل الأزمنة فى مكان واحد ، ومنظر مسرحى واحد ، ثابت ، هو الصحراء ، التى تتنوع أسماؤها ، ما بين المقطم ، ومضارب خيام بنى عبس ، وأرض النوق العصافير ، وبلاد الذهب الأسود ، لكنها تظل دائمًا واحدة ، صورة مسرحية شعرية للاغتراب عن الحاضر والوطن ، عن الزمان والمكان ، قديمًا وحديثًا .

وفى هذا الفضاء الصحراوى القاحل ، الذى تتجاوز فيه الأزمنة وتتداخل ، وتتوحد الأمكنة ، أقام المؤلف سلسلة من التقابلات المتزامنة والمتقاطعة ، الكوميدية والمأساوية ، بين قصة حب قديمة ، هى قصة عنتر وعبلة ، وقصة حب معاصرة ، هى قصة حامد وفوزية . وإذ تتراكم التقابلات والتقاطعات بين القصتين ، يتكشف معنى المسرحية ، فنجد الماضى يخلع قناعه الرومانسى البطولى ، ليكشف عن وجهه الحقيقى المتخلف فى مرآة الحاضر ، ونجد الحاضر يعرى أصول بنيته الفاسدة ، الضاربة بجذورها فى الماضى . ففى الجزء الأول من المسرحية ، يخرج الشاب المتعلم «المفلس» ، حامد ، إلى صحراء المقطم ، مع مجموعة من أصدقائه ، ليبحث عن حل لأزمته ، وهى مهر حبيبته فوزية . وحين ييأس من الحل فى الحاضر ، تراوده أحلام العودة إلى الماضى ، الذى يبدو له

ساحرًا رومانسيًا بسيطًا وبريئًا - كما يفعل دعاة السلفية فى عصرنا هذا .
ولا يلبث هذا الماضى أن يتجسد أمامه ، فى شخص عنتره وعشيرته .
ويعايش حامد وأصدقاؤه قصة انتصار عنتره وعتقه ، وموافقة القبيلة على زواجه من عبله، ويكاد أن يصدق أن قيم العمل والحب والعطاء ، كفيلة وحدها بتحقيق الآمال . لكنه لا يلبث أن يدرك أن مجتمع عنترة القديم ، لا يختلف حقيقة فى بنيته الأساسية الظالمة ، عن مجتمعه المعاصر ، رغم الاختلافات الشكلية . فكما حارب شبابنا وانتصروا فى حرب ٧٣ ، ثم عادوا ليحصدوا الريح ، ليجدوا أنفسهم فى عالم يحرمهم أبسط حقوقهم، ويطردهم إلى صحراء النفط ، وهجيرر الذلة والاغتراب ، فإن عنترة أيضًا، ما أن يعود بالنصر لقبيلته ، حتى تلفظه القبيلة خارجها ، ليلقى هلاكه بحثًا عن النوق العصافير - مهر عبلة النادر ، المستحيل .

وإذ يشاهد المصرى العصرى ، فى الجزء الثانى من المسرحية ، البطل العربى القديم يتقزم فى غربته ، ويفقد مع سيفه هويته ، ويراه يعود محملاً بالفيديو والخلاط والدنانير ، ليجد قبيلته وقد تفرقت ، وحبيبته وقد شاخت وتحطمت ، وباعت نفسها لآخر - إذ يشاهد المصرى العصرى مصيره المنتظر فى مرآة الماضى - الذى يتجسد أمامنا حاضرًا مؤلمًا ، فى ملابس عصرية ، رغم اللغة البدوية - يدرك أن حل أزمته لن يكون بالهروب إلى صحراء الماضى ، بخيمها وقيمها ، أو إلى صحراء النفط المعاصرة ، التى لا تختلف عنها ، رغم قشرتها الحضارية المادية الزائفة ،

بل بالثورة على الماضى وصورته المكررة فى الحاضــر ، والبحث عن مشروع حياة وقـيم جديد ، يرمز إليـه المؤلف فى المسرحية ، بتـعمير الصـحراء ، وبناء المجتمعات الجديدة .

ورغم جدية رسالة المسرحـية ، وجانبها المأساوى ، فـإن بنيتها تمتلك طاقـة كومـيـديا عاليـة ، تكمن فى ذلك التـقـابل ، والمزج الدائم ، بين مسـتوين زمـانيين ومكانيين مـختلفين ، ومـستويين لغـويين متنـاقضين ، أحدهمـا عربى فصيح ، تتـخلله أبيات من شعر عنتـرة الرصين ، والآخر عامى مصرى دارج ، ناهيك عن خليط الإشارات الحضارية المتنافر ، الذى يضع النوق والبعير جنبًا إلى جنب ، مع النادى والسينما والعمارة ، ويولد حالات كثيرة من سوء التفاهم الضاحك .

ولكن القول بأن المسرحية تحمل طاقات كـوميدية كبيرة ، لا يبرر بأى حال تلك المعـالجة الإخراجيـة النمطية الهزلية التـجارية ، التى قدمهـا بها المخـرج إلى الجـمـهـور ، والتى غـاب عنهـا أى تصـور كلى ، أو ترابط إيقاعى، أو تناسق لونى ، أو تشكيل حركى جمـالى . لقد كان العرض ، وقد شـاهدته مرتين ، أشبه مـا يكون بخليط متنافـر من النمر المـنوعة ، الغنائية والراقصـة ، والكوميدية والتراجـيدية ، والرومانسية والتـاريخية ، والواقعية والهـزلية ، وكأن المخرج كان يطبق الوصفة المسرحـية المعتوهة ، التى تجىء على لسان بولونيـاس ، فى مشهد وصـول الممثلين فى مسـرحية هاملت .

وربما كـان السعى المحـموم ، الغبـى ، وراء الجماهيـرية ، ومنافـسة القطاع الخاص ، هو المفسر الوحيد لهذه «الخلطبيطة» المسرحية ، التى ساهم الممثلون فى مضاعفة أثرها ، حين انطلق كل منهم فى عزف أنانى منفرد ، هدفه اللغوشة على الآخرين ، فكان الأداء فى مجموعة معزوفة نشاز ، لم ينج منها سوى سلوى خطاب ، وتوفيق عبد الحميد ، الذى لولا وجودهما فى هذا العرض ، لما استطعنا التعرف على مـلامح المسرحية . وقد أسرتنى سلوى خطاب بتناغم إيقـاعات صوتها ، مـع انفعالاتها الجسـدية الدقيـقة المحسـوبة ، فكان أداؤها متـعة للعين والأذن ، وكشـفت عن طاقة تمثيلية عريضة وغنية ، لم تستغل بعد . كما بهرنى أداء الرائع توفيق عبد الحميد، الذى نبض الشعر القديم على لسـانه بنبض الواقع الحى الساخن ، وتدفقت الفصحى من فمه حية متوثبة ، فـى إيقاعات درامية دافئة ، بعد أن تعثرت واحتضـرت على شفاه كثيـرة . فتوفيق ينتمى إلى تلـك الفصيلة النادرة ، الشبـه منقرضة ، من الممـثلين ، الذين يتحدثون الفـصحى وكأنها لغـتهم الأولى ، فيخـضعون إيقاعاتها لنبض مـشاعرهم ، فيجددون حـياتها على ألسنتهم ، ويتـوهج جمالها فى حـناجرهم . لقد كان توفـيق وسلوى هما الروح المحركة للعرض ، وقـبسه الفنى المنير ، وقد أمتعانا بنفـحة من شعر الأداء المسرحى الرفيع ، وذلك رغم أنف العرض ، وأنف المخرج .

عبد الستار الخضرى

تحت التهديد

يحـار الناقد أحـيانًا أمام بـعض العروض . لا لأن العـروض نفسـها محيرة ، بل لأنه يدرك مدى الجهد المضنى الذى بذله مـخرجها ، ومساحة المعاناة والتأمل والتـدريب التى خـاضهـا فريق العـمل . ورغم ذلك تأتى النتيجة غير مرضية تمامًا .

وعرض تحت التهديد ، واحد من هذه العروض . فقـد اختار المخرج عبـد الستار الخضـرى نصًا ، وظف فيـه مؤلفه ، أبو العلا السـلامونى ، موقفًا ميلودراميًا ساخنًا . يحـوى عناصر إثارة واضحة ، كالقتل والحرق ، والجنس والقـوة ، والإغواء ، وأشبـاح الماضى ، ونسج منه درامـا نفـسية قوية، تطرح تساؤلاً فلسفـيًا حول فكرة «الذنب» ، فتقترب اقـترابًا ملموسًا من مسـرح الوجوديين . وقد أعـمل عبد السـتار الخضـرى فكره وفنه فى النص ، لينبت منه رؤية تشكيلية مسرحية ، تستلـهم السـيريالية والتعبيرية ، وهما أسلوبان يتسقان مع طبيعة المسـرحية ، التى نرى فيها الحياة من خلال عينى مثّال ، يعانى من عقدة اضطهاد مزمنة ، تصل به إلى حالة الجنون.

وفى تنفيذ رؤيته ، بذل المخرج عناية فائقة فى اختيار أدواته ، واستسلم بحكمة لشطحات خياله المجنون ، الذى استقر فى النهاية على مغنية الأوبرا الجميلة ، نيفين علوبة ، التى اختارها لدور درامى صعب المراس - دور الزوجة - وجعل المؤلف الموسيقى ، شريف محيى الدين ، يوظف صوتها العريض الدافىء ، فى تشكيل خلفية صوتية من الآهات والإيقاعات .

والحق أن اختيار نيفين لهذا الدور كان موفقًا تمامًا . لقد رأيت نيفين من قبل على المسرح كمغنية أوبرالية ، وأدركت تميزها الواضح ، الذى يتخطى قدراتها الصوتية ، ومهاراتها التقنية فى الغناء ، ليشمل جمال الصورة ، وصدق التعبير والانفعال ، وذلك الحضور الدافئ الذى يحتضن القاعة كلها .

أما توفيق عبد الحميد - فى دور المثّال - فيتمتع بصوت عريض ، وموهبة كبيرة ، وحرفية واضحة ، مما جعله يكون مع نيفين علوبة ثنائيًا دراميًا شديد السخونة ، حامى الإيقاع .

ورغم ذلك ، فلقد أدت جودة التمثيل إلى خلخلة العرض فى مجمله. ففى حضور نص درامى ، يلعب فيه الحوار المشحون الدور الرئيسى ؛ وفى وجود ممثلين متوهجين - كنيفين وتوفيق - تتقلص أهمية العناصر المسرحية الأخرى . ولكن مبالغة المخرج فى تكثيفها ،

لتشكل نصًا مرئيًا موازيًا للنص الحوارى ، جعل خشبة المسرح تزدحم بقطع الديكور ، مما أثقل حركة الممثلين ، وآلم العين ، بل وتسببت رقصات الباليرينا ، إجلال جلال - على رشاقتها وانسيابها - فى اقتحام أداء نيفين و توفيق ، فقطعت حدته وتدفقه . ولم ينجح المخرج فى توظيف أي من مفردات الديكور ، باستثناء اليد الكبيرة ، التى كانت تبدو وكأنها توشك أن تنقض على نيفين ، والتى دارت معظم الحركة الساخنة أمامها ، والسلالم العالية ، التى يعلوها هيكل لباب . وماعدا ذلك ، كان فائضًا عن الحاجة ، وعبئًا على العرض .

كمال الدين حسين

ومطب نجيب محفوظ !

كانت مغامرة جريئة ، محفوفة بالمخاطر ، أن يقدم المخرج كمال الدين حسين على إعداد وإخراج مجموعة حكايات حارتنا لنجيب محفوظ ، فى صورة كوميديا شعبية غنائية . وكانت مغامرة أكثر جرأة ، أن يستقدم إلى عالم الحارة المحفوظية ، بدراويشه وشحاذية وفتواته ، ومباخره وأجوائه الصوفية ، وحرافيشة و«نبسوانه» ، عفريت الأغنية الشبابية الجديدة فى التسعينيات - على حميدة - ويعهد إليه بتلحين أشعار سمير الطائر ، وصياغة الإطار الموسيقى للعرض برمته .

وإذا كانت مخاطرة الإعداد قد نجحت ، بدرجة معقولة ، فى إنتاج عرض مسرحى ، يتمتع بقدر كبير من الحيوية والعفوية المحببة ، والإيقاع المتدفق ، رغم إغفالها أبعاداً هامة من رؤية الكاتب ، فإن الصياغة الموسيقية قد عانت فى مجموعها من الخلط والتشويش ، رغم تميز وعذوبة بعض فقراتها ، فلم يتضح لنا المنطق من خلط الغناء الحى بالغناء المسجل ، أو من مزج موسيقى التخت الشرقى ، والعزف المنفرد على العود ، بالتوزيع الموسيقى الحديث ، طابعاً وإيقاعاً ، أو من ظهور التخت وأعضائه حينًا،

واختفائه حينًا آخر ، أو من انفجار زينب يونس فى إنشاد المواويل الشجية، على روعتها ، بين الحين والآخر .

لقد تمكن كمال الدين حسين من ترجمة صورة الحارة وحواديتها، إلى اسكتشات مسرحية ، تقدمها جوقة شعبية من الممثلين المتجولين ، تستعين أحيانًا بالأراجوز وخيال الظل ، وأسلوب الحكى ، والحديث المباشر إلى الجمهور ، على نهج رواة السيرة والسامر الشعبى . كما وفق إلى استيفاء عدد من المحاور الرئيسية التى تنتظم حكايات الكتاب ، رغم اعتماده بالدرجة الأولى ، على عشرين فقط من الحكايات الثمانى والسبعين. فوجدنا صوراً منوعة لعلاقة الرجل بالمرأة سلباً وإيجاباً ، تحت باب «تقاليع النسوان» ، وصوراً متعددة للقوة والتسلط ، بدءاً بتسلط الفتوات على الحارة ، وانتهاء بتسلط الإنجليز على مصر ، كما رأينا لقطات عدة من حياة الدروشة والشحاذة ، والشعوذة والتغييب .

لكن الإعداد تجاهل تمامًا عنصر الدهشة والغموض ، الذى ينطلق فى البداية من منظور الراوى ، وهو صبى صغير يتفتح على الحياة ، فيضفى على الأحداث العادية طابع الجدة والغرابة ، ثم يتجسد فى المكانين الرئيسيين ، اللذين يحدان فضاء الحارة الواقعى والرمزى ، وهما المقابر والقبو من ناحية ، والتكية التى تكتنفها الأسرار ، من ناحية أخرى ، بأسوارها العالية ، وشجرة توتها التى يشتهى الصبى ثمارها ، كما اشتهى آدم ثمار الجنة المحرمة ، وشيخها الكبير ، الذى يتراءى للصبى كحلم أو

وهم فى القصة الأولى ، ليردد بصوت رخيم ، طلاسم الكلمات ، التى تنهى الحكايات كما تبدأها ، وهى : «بلبلى خون دلى خورد وكلى حاصل كوردا» .

ورغم أن الديكور المسرحى الجيد ، لمهيرة درار ، قد وضع التكية على يسار المسرح ، والقبو الذى يفضى إلى القبور فى المنتصف ، إلا أن المكانين ظلا طوال العرض خاملين ، خاليين من الدلالة والفعالية . فلم تجسد التكية عن طريق الإضاءة ، أو الموسيقى أو التشكيل الحركى أو الصوتى ، تلك الطاقة الصوفية ، أو الروحانية ، التى تلف حكايات الحارة فى الكتاب ، وتتجسد فى العديد من القصص ، لعل أبرزها قصة الطوفان الذى يجتاح الحارة . كما لم يجسد القبو معنى الموت، الذى يشغل سره قلب الكثير من القصص ، ويمثل المنظور الذى تتبلور من خلاله صور الحياة .

لقد وقع المعد فى نفس المطب ، الذى وقع فيه من قبله من أعدوا لنجيب محفوظ للمسرح أو السينما ، فاحتفظ بكل ما هو عادى وتقليدى ونمطى ، وتجاهل المنظور الفلسفى العميق ، الذى يرى من خلاله محفوظ الحياة ، فيحيلها إلى شىء جديد ، طريف وغنى ، بل وباهر فى دلالاته .

ورغم هذه الثغرات ، التى شابت العرض على مستوى الإعداد والصياغة الموسيقية ، لا يسعنا إزاء ما نلاقيه الآن فى مجال المسرح ، إلا

أن نحى محاولة كمال الدين حسين واجتهاده ، وجهد الممثلين وحماسهم الحار للعمل . فالعرض فى النهاية ، يقدم أمسية مسلية ، نظيفة ممتعة ، لاتخلو من البهجة والحيوية ، وإن افتقرت إلى العمق . ويحسب للعرض أنه كشف لنا - ربما لأول مرة - الطاقات المسرحية العريضة التى تتمتع بها زينب يونس ، إلى جانب صوتها المصرى العظيم ، كما أبرز قدرات الفنانة جليلة محمود ، والحضور الكوميدى المتوهج لكل من محمود العراقى ، وصلاح حفنى ، ورمزى غيث ، وصبحى يونس . أما على حميدة ، فقد استعاض بشعبيته وجاذبيته الجماهيرية ، وحضوره المحبب على المسرح ، عن التمثيل ، فكان باختصار ، على حميده ، فى تواضع جم ، وتلقائية بريئة ، دون أقنعة أو رتوش .

رأفت الدويرى مخرجاً

بعد مسرحية البهلوان ، التى استوحى فيها شكل المقامات العربية وحواديتها ، يعود رأفت الدويرى مرة أخرى إلى التراث العربى ، فى مسرحية متعلق من عرقوبه ، فيستخرج من طيات كتاب ألف ليلة وليلة ، السندباد البحرى ، ويطرحه أمامنا فى ثياب عصرية ، يرتدى الجينز والقميص الأفرنجى ، ليجسد من خلاله صورة الإنسان الباحث عن خلاصه، عن طريق الإبحار داخل النفس ، ومجاهدة قوى الشر الكامنة فيها ، التى تمثلها الساحرة ، «سندبادة» ، التى ترتدى بدورها ثياب السهرة، وتقدم لنا فاصل «ستربتيز» فكاهى .

ويصور الدويرى الرحلة النفسية لسندباده المعاصر ، فى متتالية من اللوحات المسرحية ، التى ينتظمها منطق الحلم ، فتنتقل بنا من عالم الكهوف والسفن الشراعية ، وجبال النار المقدسة ، إلى عالم سفن الفضاء والجينز والباليه . وتحتشد هذه اللوحات فى مجموعها بالأقنعة والرموز والطقوس ، والمؤثرات البصرية والصوتية - ربما إلى حد التخمة أحياناً . لقد أفرط الدويرى فى استخدام الرمز ، حتى بدا العرض أشبه بغابة كثيفة من الرموز ، وتحولت تجربة المشاهدة لدى البعض ، إلى ضرب من

الرياضة الذهنية المرهقة ، وذلك رغم بساطة الفكرة المحورية ، وهى صراع الخير والشر ، أو النور والظلام ، فى نفس الإنسان .

وقد حاول الدويرى - على مستوى الإخراج - أن يوضح رموزه عن طريق التجسيد البصرى ، فى طقس الولادة مثلاً ، الذى يقوم به السندباد، أو فى لعبة شد الحبل ، فى مشهد صعود الجبل ، أو فى استخدامه للأقنعة، وتوظيفه المنوع للحبل ، الذى يمثل الشنق والميلاد والتكبيل على التوالى . فهو حبل الخلاص والموت معاً . وقد نجح المخرج فى تحقيق هدفه احياناً وفشل أحياناً ، لكن العرض جاء فى مجموعه على درجة عالية من التشكيل الجمالى ، ساهم فى تحقيقها ديكور وملابس نعيمة عجمى ، وأقنعة حسن درويش ، واستعرضات أحمد الدله ، وألحان عبد العظيم عويضة ، وإضاءة طارق عليان الرائعة .

وقد ساهم التمثيل بدوره فى الإضافة إلى متعة العرض الجمالية ، فكان أداء الممثل القدير عبد الرحمن أبو زهرة ، درسًا فى المرونة الحركية والصوتية ، رغم غيبته الطويلة عن خشبة المسرح ، وأدت عواطف حلمى دور الساحرة بتفوق وإتقان ، فكان أفضل أدوارها منذ سنوات . أما عبير لطفى ، فمازال ينقصها الكثير من المران ، رغم جهدها الواضح وموهبتها .

عبد اللطيف دربالة

وإعدام مواطن

أثناء حرب فيتنام ، كان الرهبان البوذيون يحرقون أنفسهم علنًا فى الميادين العامة ، احتجاجًا على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان . وفى بعض المجتمعات الهمجية ، التى تصورها لنا أفلام رعاة البقر الأمريكية ، أو الأفلام التى تدور فى الجنوب الأمريكى ، تتسلى عصابات الأشرار ، أو جماعات من الغوغاء ، بشنق نفر من الناس ، إرضاء لشهوة الدم التى يحدثنا عنها علماء النفس . وفى انجلترا ، ظهر منذ الستينيات مسرح المناقشة ، الذى كان يطرح على الجمهور مشكلة ما من المشاكل التى تؤرقهم ، فى بضعة مشاهد تمثيلية ، ثم يشرك الجمهور فى حلها .

ومسرحية إعدام مواطن ، التى افتتح بها مسرح الطليعة موسمه مؤخرًا ، ومتأخرًا ، تستلهم هذه المصادر الثلاثة ، أو قل إنها توليفة ، تستخدم فكرة الانتحار العلنى والشنق الغوغائى فى مضمونها ، وتستوحى صيغة مسرح المناقشة فى شكلها . فالمسرحية ، تصور لنا مواطنًا قرر شنق نفسه فى ميدان عام ، احتجاجًا على قذارة المجتمع ودنسه ، لكنه يقع فى شباك مخرج رومانسى تجريبى ، يستخدمه فأر تجارب ، فى تجربة مسرحية

جـديدة ، تهـدف إلى هدم نظرية أرسطو ، وهى تجـربة مـسرح المنـاقشـة والإقناع . وفى بحثـه عن التمـويل ، يقع المخرج وفاره فى بـراثن متعـهد حفلات جشع ، يتـعهد بتنظيم حفل الشنق ، الذى يلقى إقبـالاً جماهيريًا رائعًا ، يرفع ثمن التذكرة إلى خمسين جنيها .

هذا هو الموقف الرئيسى ، الذى يتـبلور فى الجزء الأول من العرض ، من خلال الحوار ، والصراع الساخن والفكاهى ، بين المخرج ، والمتفرجين المصطنعين فى الصالة . فالمتفرجون هنا ممثلون ، لا جـمهور حقيقى ، كما فى مسرح المناقـشة . وقد أحسن ماهر سليم ، مخـرج العرض ، ومؤدى دور المخرج ، بتحويل الفصحى إلى العامية ، فى لغة المتفرجين . فقد أدى اختلاط العامية ، فـى حديثهم ، بالفصحى ، فى حديث المخرج ، إلـى تناقض كوميدى ممتع . وهذا الجزء من العرض ، يمثل منطقة المتعة الوحيدة فى الأمسية ، التى ساهم فى إذكاء حيويتها ، كل من ناهد حـسين ، وخالد جمال .

لكن ، ما أن يدخل المواطن إلى خـشبة المسرح ، ويلحق به تـباعًا ، الواعظ ، طارق كامـل ، ولواء الشرطة ، فوزى سليـمان ، الذى يتـحول إلى واعظ أيضًا ، ثم زوجتـه الحزينة الدامعة ، عبير لطفـى ، حتى يتحول العرض برمتـه إلى الميلودراما الساذجة المملة ، التى تجعـلنا نتمنى أن يعجل المواطن بشنق نفـسه و«يخلصنا» ، والتى تشيع فى أنفـسنا إحساسًـا خبيـثًا

بالراحة والتشفى ، حين يلتف الجمهور المصطنع حوله فى النهاية ، ليشنقوه بأنفسهم بعد أن نفد صبرهم .

لقد بدأ المؤلف ، عبد اللطيف دربالة ، بموقف جيد ومثير ، ينتقد بسخرية غلاظة حس الجماهير ، وأشكال الترفيه القائمة على العنف ، وجشع المنتجين ، ورومانسية وسذاجة المخرجين التجريبيين الحالمين . لكنه ضحى بهذا الموقف ، وانقلب بدوره إلى واعظ ، حين اختار أن يتناول بطله بمنظور الميلودراما الأحادى ، الذى يبسط الأمور إلى الأبيض والأسود، متجاهلاً المفارقة الساخرة التى ينطوى عليها هذا البطل ، وهى قبوله الاتجار باحتجاجه ، والمشاركة فى عرض مسرحى تجارى ، وإن تقنّع بالتجريبية . إن قبول البطل المشاركة ، لا يمكن أن يعنى إلا واحداً من أمرين : إما أنه نصاب يلعب لعبة ؛ وإما أنه ساذج ، تصور أن المشاركة فى هذا العرض ستنشر رسالته على أوسع نطاق . وفى هذه الحالة ، كان ينبغى أن يثور حين يكتشف حقيقة الخدعة ، وهذا ما لا يفعله بتاتًا . إنه يجلس إما صامتًا، أو معلنًا عزمه على الانتحار، أو لاعنًا للدنيا وفسادها.

وإذا كان النص قد خيب آمالنا بتحوله إلى الميلودراما ، فقد أذهلنا الضعف العام فى الأداء التمثيلى ، خاصة فيما يتعلق بتنافر الأساليب ، والغيبة التامة للإيقاع ، والافتقار إلى المرونة الصوتية ، بل وأبسط قواعد الإلقاء ، ونطق الحروف والكلمات ، ومخارج الألفاظ .

ويبدو إنه من الأفضل حقًا - إذا كان هذا حال ممثلينا - أن نمسك ألسنتنا ، ونكتفى بالإيماءة والإشارة ، والرقص ، والمسرح الصامت .

يحيى جاد ومجدى مجاهد يطلبون النجدة

فى زمن عزت فيه العروض المسرحية الجديدة على مسارح الدولة ، فبتنا فى قحط شديد ، علينا أن نتواضع فى توقعاتنا ومتطلباتنا المسرحية ، من أى عرض جديد ، وأن نرضى بالحد الأدنى فنًا وفكرًا ، وهذا والله من نكد الدنيا على محبى المسرح وعشاقه ونقاده .

من هذا المنطلق ، ورغم كل التحفظات ، علينا أن نحيى ونشجع فرقة المسرح الحديث ، التى خاضت معركة حامية الوطيس مع الرقابة ، دفاعًا عن نص جديد جيد ، هو علينا السلام ، للفنان نبيل بدران ، مما أخر افتتاح موسمها ، الذى بدأ أخيرا بعرضين دفعة واحدة ، هما المهر ، على مسرح السلام ، والنجدة ياهوه ، على مسرح ميامى .

ويقترب عرض النجدة يا هوه ، لمؤلفه يحيى جاد ، ومخرجه مجدى مجاهد ، من الحدوتة التعليمية الرمزية ، ومسرحيات الأخلاق القديمة ، الوعظية المباشرة . فهو عرض يناقش كافة قضايانا الملحة ، من زيادة النسل ، والمخدرات ، والأزمة الاقتصادية ، إلى مشكلة التعليم ، والكتاب الجامعى ، وشركات توظيف الأموال ، وأزمة الإسكان ، وفساد الضمائر .

وقد استخدم المؤلف فورمة دراما المأزق ، كأطار عام لاحتواء هذه القضايا، وهى فورمة يفضى فيها الصراع الدرامى المبدئى ، بين الشخصيات والمأزق- أى محاولتهم الخروج منه - إلى حدث درامى ، لا يعتمد على التطور والتحول ، والتأزم والانفراج ، بل يتخذ صورة التكشف التدريجى لطبيعة المأزق ، وأبعاده وأسبابه ، انتهاءً إلى وسيلة الخروج منه - أى الحل . ولعل اشهر أمثلة دراما المأزق فى المسرح المصرى ، هى مسرحية سكة السلامة ، لسعد الدين وهبة ، وفى السينما ، فيلم بين السماء والأرض ، لصلاح أبو سيف .

وفى إطار هذه الفورة العامة ، استخدم المؤلف عدداً من ملامح بعض الصيغ الدرامية الأخرى ، مثل مسرحية المحاكمة ، والمسرحية البوليسية ، والمسرحية الفنتازية ، والميلودراما ، فأضاف إلى نصه التعليمى قدراً من التشويق والترقب والإثارة . لكنه للأسف ، أفرط فى الحوار ، الذى جاء تجريديًا تقريريًا مكرراً ، يفتقر إلى الجدة والخصوصية واللماحية فى أحيان كثيرة ، مما ذكرنا فى مناطق عديدة من العرض ، بالإعلانات الدرامية الإرشادية التلفزيونية ، والتحقيقات الصحفية التقليدية ، التى تطالعنا كل يوم . ولو أن المؤلف أخذ نفسه بالحزم الفنى ، وضحى بالطول لمصلحة الكثافة الدرامية ، والإيقاع الساخن ، والتنوع اللغوى ، لجاء نصه أفضل بكثير .

وبدلاً من أن يختـزل المخرج مـجدى مجـاهد هذا النص إلى حجـمه الدرامى الطبـيـعى ، وينـقيـه بـالحذف مـن آفة الـتكرار اللغـوى ، والمط والتطويل، والإعادة دون إفـادة ، وجدناه يضـاعف عيوبه ، ويضـيف إليه جرعة غنائية متخمة دون داع ، بدعوى التعبـيرية ، أو التعليق الملحمى ، بينما النص واضح وصـريح ومباشـر ، ربما أكثر من اللازم ، ولا يحـتاج شرحًا أو تفصـيلاً من خارجه ، اللهم إلا إذا كان المتفـرج مصابًا بالتخلف العقلى أو داء البلاهة . وقد كانت نتيجة المط والتطويل من جانب المؤلف والمخرج ، أن امـتد العـرض على مدى ثلاث ساعـات ونصف ، مخـرجاً لسانه لعروض القطاع الخاص ، وفقد الكثير من سخونته وحيويته .

ورغم ذلك ، فـقد نجح المخرج فى تـوظيف الإضاءة والحـركة ، فى مشـاهد العنف والزلزال ، وجنون خريج الآثار ، وظهـور الجد الفـرعونى القديم ، وانتحـار اللص الشمام ، رضا حمدى ، الذى كـان حقا رائعًا ، فجاءت هذه المشاهد ساخنة ممتعة ، سريعة الإيقاع ، وليت العرض كله كان على مسـتواها . وإلى جـانب الممثل الموهـب رضا حـمدى ، الذى يحـمد للمخرج اكتشاف طاقاته ومواهبـه فى هذا العرض ، تألقت مجموعة واعدة من شبـاب الممثلين - هانى كـمال ومـحمـد دسوقى ونشوى مـصطفى . وحاول كل من شريف صبرى ووجدى العربى ضبط إيقاع العرض باستماتة تحسب لهما ، وتحقيق قدر من التوازن بين الجدية والهزلية ، حتى لا تضيع رسالة العرض ، ويتحول بفضل جهود لـيلى فهمى وحـسن حسين ومحمود

التونى الإرتجالية ، إلى هزلية غطية ، أو سلسلة من الاسكتشات الكوميدية السطحيـة . لكن جهـود هؤلاء الممثلين الجـادين ، تكسرت على صـخرة الأغانى المحـشورة ، التى كـانت تهبط عليهم بين الحـين والآخر كالقـضاء المستعـجل ، لتدلق ماءً بارداً مثلجًـا علـى سخونتهم الـدرامية ، وعلى صخرة فوضى أساليب التمثيل ، التـى لم تنتظمها رؤية إخراجية محددة ، أو إيقاع مسرحى منتظم .

ولا أدرى لماذا التزم المخرج بالواقـعية التقريبـية فى الديكور ، إذا كان عرضه تعبيريًا ، كـما يعلن فى بداية العرض ؟ والحق أن تخبط المخرج بين الواقعيـة والتعبيـرية والفودفيل ، فى الديكور والحركة والمـوسيقى وأسلوب التمثيل ، كان سببًا رئيـسيًا فى ضعف هذا العرض ، رغم امكاناته الجيدة . وإذا كان المخرج قد رحمنا من الفقـرات الراقصة التى باتت مقررة علينا فى كل العـروض الآن ، فلمـاذا لم يكمل جـمـيله ، ويرحـمنا من الأغـانى المحشـورة، التى تطاردنا فى كل عرض مـسرحى ، ومن الارتجـال الهزلى المترهل ، المتكرر من عرض إلى آخر ؟

كارولين خليل
والقط خَل

على مدى عام أو أكثر ، كانت عروض الجامعة الأمريكية تصيبنى بالإحباط ، فقد قل مستواها بصورة ملحوظة عن ذى قبل ، وفقدت روح المغامرة والجرأة ، وباتت خانعة مستكينة .

لكن ، فجأة دبت روح جديدة ، وهبت رياح التغيير على قسم المسرح العتيد ، وكانت رياحاً أنثوية جامحة منعشة . فمنذ شهور قليلة ، شاهدت دانا ساجدى فى مشروع تخرجها ، وكان كولاج من مشاهد من شكسبير ، وسترندبرج ، ويوريبيديس ، تعرض للمرأة فى حالات نفسية متباينة ، دون مواربة أو خجل ، ودون تغييب لجسدية المرأة، أو طاقتها الجنسية . ورأيت لأول مرة منذ سنين ، ممثلة على خشبة مسرح مصرى [وإن كان داخل الجامعة الأمريكية] تتعامل مع جسدها بحرية مطلقة، وصدق شجاع أمين ، فتجسد أحاسيس ومشاعر لم تعد ممثلاتنا المحترفات قادرات على تحمل عبئها .

وبعد عرض دانا الجميل ، دعتنى الممثلة الشابة ، كارولين خليل ، التى تميزت فى دور الفتاة الإنجليزية ، فى مسرحية بالعربى الفصيح ،

ولفتت إليها الأنظار- دعتنى كارولين لحضور مشروع تخرجها، وهو إخراج مسرحية القط خلّ ، للكاتبة المسرحية البريطانية المعروفة، كاريل تشرشل .

والحق أننى أشفقت على كارولين من التجربة قبل أن أراها . فالنص يناقش صراحة ، وبدرجة عالية من الجسراة ، موضوع هوية المرأة وكيانها الأخلاقى ، فى ضوء المواضعات الاجتماعية المتخلفة ، والعرف الرجعى السائد ، الذى يأبى أن يعترف بها إلا كأم وزوجة ، ويرجمها بالحجارة ، وقد يقتلها ، إذا خالفت هذا العرف . قلت لنفسى : ماذا يمكن لفتاة فى العشرين ، لم تخبر الحياة بعد ، أن تعرف عن المرأة ومعاناتها ؟! لكن كارولين الصغيرة ، أذهلتنى بحساسيتها ، وحدة خيالها ، وثقب رؤيتها ، وأثبتت جدارتها كمخرجة واعدة ، وإنسانة واعية مثقفة ، ذات ضمير يقظ، لا يخشى قولة الحق .

تدور أحداث المسرحية فى قرية صغيرة ، فى زمن لا تحدده المؤلفة صراحة ، فهو فى آن زمننا ، لكنه أيضا العصور الوسطى المظلمة ، التى شهدت محاكم التفتيش ، وحرق النساء بتهمة ممارسة السحر الأسود . إنه جو يذكرنا بجو مسرحية البوتقة ، لآرثر ميللر . والمسرحية لا تطرح حبكة بالمعنى التقليدى ، بل تطرح صوراً منوعة للمرأة ، من شرائح اقتصادية متعددة ، تدور كلها حول موضوع الهوية ، والدور الاجتماعى ، وتبلور فى مجموعها حقيقة القهر والاستغلال ، والتشويه والعنف ، الذى

تعـرضت له المرأة طويلاً ، وربما مـازالت تتـعـرض له ، إن هى ثارت أو احتجت ، وسواء خنعت واستسلمت ، أو نشدت التغيير .

هناك بطلة المسرحية ، «اليس» : فتاة ريفية جميلة ، لكن فقرها المدقع جعل الرجال يرغبونهـا ، دون أن يفكروا فى الزواج منها . ولأنها فقدت الأمل فى الزواج ، ولأن جسدها عفى ، شـاب ، ينشد الأمومة ، تنجب «اليس» طفلاً لا تعرف من أباه ، نظراً لعلاقاتها المتعددة ، وتصبح فى نظر المجتمع ساقطة ، بينما لا تشعر هى بتاتاً بذلك . فهى لا تبيع نفسها ، ولا تمارس الجنس لقاء القوت ، بل هى حرة ، لا تستسلم لرجل إلا برغبتها ، ولا تقـبل مسـاومات وإغـراءات جـارها المزارع الميسـور . ومع «اليس» ، تعيش أمـها ، نموذج آخر للقهـر : فهى امرأة فى الأربعين ، شـاخت قبل الأوان بسبب سوء معاملة زوجها ، الذى عاشت تتمنى موته لتتحرر منه ، لكنها افتـقدته حين مات ، ولم تجد من يرضى حـاجاتها الطبيـعية . ولأن الزوج ، فى المجتمع الذى تصوره المؤلفة ، هو المصـدر الاقتصادى الوحيد للمـرأة ، وعائل الأسرة ، تـعيش الأم «جون» فى فـاقة طاحنـة ، وتغرق همومها فى الخمر، وتضطر إلى التسـول من جيرانها. وفى نفس الحضيض الاقتـصادى ، الذى تحيـا فيه «اليس» ، وأمـها ، نلتقى بصـورة أخرى من صور الظلم التاريخى للمرأة، فى صُورة شخصية العرافة، التى كان يمكن أن تكون طبيـبة أو عالمة فى عـصر آخر . فلقـد درست خصائص الأعشاب الطبيـة، وتمرست فى علاج الأمـراض بها ، وهى تفـعل هذا لا من باب الربح ، بل لقاء مـا قد يجود به الزوار من طعـام أو شراب يسد رمقـها .

وهى تأمل أن تورِّث علمها ومعرفتها لأحد حتى لا تندثر ، فتعرض على «اليس» أن تتلمذ على يديها ، لكن تهمة ممارسة السحر التى تلصق بها وبـ «اليس» لا تمهلهما .

وإلى جانب هذه النماذج للمرأة الوحيدة ، التى لا عائل لها ، ولا مصدر رزق ثابت آمن، رغم ما قد تتمتع به من مواهب وقدرات وشجاعة، تقدم لنا كاريل تشرشل نموذجين آخرين ، للمرأة المتزوجة الميسورة الحال . فهناك «سوزان» - صديقة «أليس» - وهى زوجة مزارع ، وأم هدها الحمل والولادة ، ومسئوليات الزوجة الشاقة . وتتلخص مأساتها فى رغبتها فى التخلص من حملها الأخير ، واحساسها بالذنب العميق إزاء هذه الرغبة . فقد تشربت «سوزان» قيم مجتمعها تماماً ، وأوقفت عقلها وضميرها . وحين تثور لحظة على وضعها وتسقط الجنين ، يدهمها إحساس عارم بالذنب ، يولد رغبة عارمة فى التكفير ، فتتهم نفسها وصاحبتها بممارسة السحر ، ويكون الجزاء الموت .

ومن شريحة اقتصادية أعلى ، تقدم لنا المؤلفة نموذجاً لزوجة أخرى، لمزارع ميسور ، تسكن إلى جوار كوخ «أليس». وعلى عكس الزوجة الأولى، «سوزان» ، تعانى هذه الزوجة من الجدب العاطفى والحرمان الجنسي. فزوجها يهوى «أليس» ، ولا يقربها ، بل يعاملها كأجير ، فيعنفها على تكاسلها فى العمل طول الوقت . وقد جسدت دانا ساجدى باقتدار ، فى هذا الدور ، حالة المرارة والتشوه النفسى ، التى تصيب المرأة فى هذا الوضع، الذى لا فرار منه فى مثل هذا المجتمع ؛ كما صورت

طاقة العنف المكبوتة ، التى يولدها هذا الوضع ، والتى لا تجد متنفساً لها الا فى إيذاء الآخرين ، بل وتدميرهم .

وفى أعلى السلم الإجتماعى ، نرى نموذجاً آخر للمرأة المقهورة ، فى إبنة مالك الضيعة الاقطاعى، «بيتى» ، التى تنشد الحرية والاستقلال، وترفض الزواج من عريس «لقطة» ، فيسجنها والدها فى حجرتها ، ويبرر الجميع رفضها بالخلل النفسى، ويستدعون لها طبيباً ليعالجها ، أو ليصالحها على وضعها ، بمعنى أصح. والطريقة المفضلة فى العلاج عند هذا الطبيب، هى فصد الدم المتكرر - أى تصفية العروق من الدماء - فيدفع الوهن مرضاه إلى الاستسلام . وتترجم المؤلفة ثورة «بيتى» ، التى لا تدرك الشخصية نفسها أبعادها بعد ، إلى زيارات لمنزل المزارع وزوجته ، وإلى كوخ العرافة . فهى تحن من ناحية إلى التواصل والعدل الإجتماعى ، كما تحن إلى الحكمة والعلم والمعرفة من ناحية أخرى. لكن «بيتى» تستسلم فى النهاية ، تحت وطأة الخوف المريع من الموت ، حين تشهد مصير «أليس» ، وأمها ، والعرافة ، والزوجة «سوزان» - فعقاب المرأة المتمردة فى هذا المجتمع ، هو الموت - باسم الدين ، أو الأخلاق ، أو مصلحة المجتمع .

إن الفساد والتشوه ، الذى يفرزه القهر فى عالم المسرحية ، يسرى كالنار فى الهشيم ، ليلتهم كل شىء ، وهو يرتدى قناع الدين . فها هى زوجة المزارع العقيمة الحانقة ، تؤدى صلاة شكر متعجلة لله على خلاصها من سحر الساحرات ، ثم تهرول لتشهد أجسادهن تتعلق من المشانق ، فى

تلذذ شاذ وحشى . وهاهى «سوزان» ، تخدع نفسها بأن رفضها للعزل الاجتماعى كان خطيئة فى حق الله ، ولم يك كذلك بالطبع .

لكن روح المقاومة ، والرفض والاحتجاج ، لا تخمد . فأم «اليس»، تذهب إلى الموت وهى تلعن نفاق الجميع ، وتعلن فى تحدٍ إنها ساحرة حقًا كما يقولون [وما هى بذلك] ، فليخشوا لعنتها جميعًا . وتنتهى المسرحية بـ «اليس» وحدها على المسرح ، مكبلة بالحبال ، تصرخ قبل أن تذهب إلى المشنقة : «أنا لست ساحرة . . لست ساحرة . . وليتنى كنت . لو كنت ساحرة لأذقتكم مر العذاب . إذا كان هذا دينكم ، فليس أمامنا سوى سبيل الشيطان . ليتنى كنت الشيطان» .

وكان إخراج كارولين لهذا النص الصعب الجرىء ، بسيطاً وبليغًا فى آن . فقد اختارت ممثليها بعناية ، بحيث عبرت ملامحهم الجسدية عن طبيعة الشخصيات ، واهتمت اهتماماً بالغاً بالملابس ، من حيث الخامة والألوان ، فأوحت بجو خريفى ريفى قديم ، إذ تنوعت الألوان بين البنى النبيذى ، والبيج الترابى ، والأسود الماحل ، والأزرق السماوى ، والأبيض ، وتنوعت الخامات بين القطن والكتان والخيش . واستخدمت كارولين الإضاءة كعامل أساسى فى تشكيل المنظر المسرحى ، فرسمت بها غابة كثيفة ليلية فى المشهد الأول ، ونافذة زنزانة فى المشهد الأخير ، واستعاضت بهما عن الديكور فى تجسيد الأماكن المسرحية المختلفة ، التى وضعتها جميعا على خشبة المسرح ، فى مناطق مختلفة - مع بعض

المهمات الرمـزية البسيطة ، مثل قـفص ، وجوالين من الدريس ، فى بيت «اليس» ، وشجرة صغـيرة ، ودلو لخض اللبن ، فى بيت المزارع ، ومشنة فى كوخ العرافة ؛ وانتقلت الإضــاءة بين هذه الأماكن فى سلاسة ويسر .
واستطاعت كارولين أيضاً بمهارة أن تغلف عرضها ، رغم عنفه وضراوته ، بروح الحدوتة الشعـبية القديمة ، التى تميـز النص الأصلى ، فكانت شديدة الأمانة مع نص المؤلــفة الإنجليزية . وقد ســاعدها فى تجسيد العرض على هذه الصورة الرائعة ، مـجموعة متمـيزة من مواهب قسم المسرح بالجـامعة الأمريكيـة ، أخص بالذكر منـهم : شيرين الأنصــارى فى دور «اليس» ، وشـيرين السـمرى فى دور الأم المخـمورة ، الذى جـسدته فيمـا يشبـه الإعـجاز، وابرزت أبعـاده المأسـاوية ، رغم روح الفكاهة الرشـيقـة التى طبعته، والتى نفذتها بخفــة ظل لا حد لها ، حتى وهى على شفا الموت . وتميزت أيضــاً مايسه الرفاعى فى دور الــعرافة، وإن كنت قد شـاهدتها من قبل فى أدوار افضل ، وأكثر صعوبة وتركيباً . والحق إن كل من اشترك فى هذا العرض يستحق التحية. داليـا العبد فى دور «بيتى»، ماريار رمضان فى دور «سوزان»، تامر أمين فى دور المزارع ، ونزار الشرقاوى فى دور الحبيب المجهـول، الذى تعشقـه «أليس» ليلة واحدة ، ثم يخـتفى بعـد أن يلفظها باحتقار ، متهمًا إياها بأنه عاهرة ، فتتملكها رغبة قانطة فى الانتقام منه .

وتبقى تحية خاصة أخيـرة ، لكل من مصمم الديكور ، ياسر عمرو ، ومصمم الإضاءة ، سـمـير حوفقه ، وللمخرجة الجمـيلة ، الصغيرة سناً ، الناضجة فكراً وفناً ، كارولين خليل .

عفت يحيى

لا تخاف فرجينيا وولف!

منذ سنوات بعيدة ، أعلنت شقيقتى ، سناء صليحة ، عزمها على ترجمة مسرحية فرجينيا ، للكاتبة البريطانية - الأيرلندية الأصل - إدنا أوبراين ، التى تتناول شخصية الكاتبة الروائية الإنجليزية الشهيرة ، فرجينيا وولف ، من منظور نفسى . وقتها ، أشفقت على سناء من المهمة ؛ فالمسرحية تقترب فى أحيان كثيرة من الشعر ، وتستخدم أحياناً أسلوباً يقترب من أسلوب التداعى الحر للأفكار ، دون فواصل ، أو ما يسمى بتيار الوعى ، وتستخدم لغة كثيفة الإيحاء والدلالة ، تنساب حيناً فى هدوء ، وتتدفق حيناً كالشلال - أشفقت على سناء من عناء الترجمة ، وقلت لها : وما الفائدة ؟ هل تظنين أن نصاً بهذه الجرأة يمكن أن يقدم على خشبة المسرح ؟ لكن سناء كانت عاشقة للنص ، فترجمته ، ونشر فى مجلة المسرح عام ١٩٨٢ .

وفى الأسبوع الماضى ، وبعد عشر سنوات كاملة ، اتصلت بى فتاة فى أوائل العشرينات - كما كانت سناء آنذاك - لتدعونى إلى عرض فى

قاعة الزرقانى بالقومى ، لمسرحية فرجينيا ، التى ترجمتها سناء . أثبت الزمن خطئى، وها هى فتاة أخرى ، شجاعة جريئة ، لا تخشى فرجينيا وولف .

ومخرجتنا الشابة ، هى أيضاً - مثل كارولين خليل - من خريجات الجامعة الأمريكية ، درست الإخراج المسرحى ، وعلم النفس والكيمياء ، فجمعت بين العلوم والفنون . وربما كانت دراسة علم النفس ، أحد الأسباب التى اجتذبت عفت يحيى ، إلى نص إدنا أوبراين ، النفسى ، المركب ، وربما كان لعملها المتصل فترة ، مع المخرج الاسكتلندى ، روس اليونز ، فى الجامعة الأمريكية ، كمساعدة مخرج ، أثر فى ذلك أيضاً . فقد ساعدته فى إخراج عدد من المسرحيات الصعبة المعقدة ، مثل صيف ودخان ، لتنيسى وليامز ، إلى جانب شكرا يا مستر سترلنج ، ولد بالأمس ، وغيرها . واعترافًا بجهدها وتقديراً لموهبتها ، فقد قام هذا المخرج الاسكتلندى بتمويل محاولتها الإخراجية الأولى ، فرجينيا ، وقد أهدت عفت بدورها العرض إليه تقديراً لمساهمته .

والحق أن العرض قد أثبت أن فراسة المخرج الاسكتلندى كانت صائبة . فعفت ، تمتلك موهبة لاشك فيها ، وحساسية شعرية ذكية ، وأدوات فنية عالية المستوى . وفوق هذا وذاك ، فإنها تمتلك تواضع الحكماء ، فلا تسعى إلى الاستعراض السقيم ، ولا تتبنى مبدأ خالف تعرف ، بل تكاد أن تختفى تمامًا وراء النص وتذيب فنها وروحها فيه .

وقد كانت عفت شديدة الحكمة ، حين تبنت الإرشادات المسرحية التى نصت عليها المؤلفة ، فيما يتعلق بالديكور ، فحولت القاعة إلى فضاء رمزى تجريدي ، يتصدر جزءه الأمامى حامل كتب صغير ، يعلوه مجلد أعمال فرجينيا وولف [وهذه اضافة ذكية من عندها] ، ويفصله عن الجزء الخلفى ، ستارة من التيل الأسود . وفى الجزء الخلفى الصغير ، لا يشغل الفضاء سوى كرسى هزاز ، من طراز قديم ، وشاشة بيضاء صغيرة ، تلوح عليها بين الحين والآخر ، شرائح لمناظر من لندن ، أو الريف الإنجليزى . كان هذا التشكيل المسرحى الشاعرى القائم ، إطاراً مناسباً تماما لتدفق العرض دون عوائق . ونشطت الإضاءة الأحادية اللون ، فى تجسيد الانتقالات من حالة شعورية إلى أخرى - حدة وخفوتاً - فكانت تشرق حيناً فى وهج مؤلم ، ثم تنسحب حيناً لتلقى بظلال كثيفة موحية على المنظر المسرحى .

لكن الحلو لا يكتمل ، كما يقول المثل الشعبى . اضطرت عفت يحيى - للأسف الشديد - أن تحذف أجزاءً من النص لأسباب رقابية . لكن الفنان الشهم الشجاع ، محمود الحدينى ، كان - والحق يقال - على مستوى المسئولية الفكرية والفنية ، فجاء الحذف فى أقل الحدود الممكنة . ولا أعتقد أن مدير مسرح آخر ، كان ليغامر بتقديم مثل هذا العرض فى مسرحه ، فتحية صادقة له من كل القلوب والعقول المستنيرة .

لـم تـكن ضرورة الحـذف لتقصير العرض ، لو توفـر عنصر التمـثيل الجيـد . وهنا نضع أيدينا على الآفة الحـقيقـية فى المســرح المصرى ، وهى غياب الممـثل الحقـيقى المدرب ، الصـادق الواعى - سواء على مـستـوى الاحتراف أو الهـواية ، باستثناءات قلة نادرة ، لا تتعـدى أصابع اليدين ، وفى قول آخـر ، أصابع اليد الواحدة . واجـهت عفت - كمـا تواجه كل المخرجين المحـترفين - مشكلة العـثور على ممثلة تؤدى دور فرجـينيا . ولو عاد بنا الزمن عشـرين عاماً لما كانت هناك مشكلة ؛ فهـذا دور يبدو وكأنه كتب خصيصاً لسناء جميل أو مـحسنة توفيق . لكننا فى التسعينيات ، فى رخـاوة وتحلل نهـاية القـرن [fin de siecle] ، وممثـلاتنا باتت تؤرقـهن مشكلة الحـجاب ، فى غـياب الإيمان الحقـيقى بالفن ورسالـته ، وفتـياتنا الواعـدات فى الفن ، تحاصـرهن تيـارات الردة ، فإذا بالبـعض يغبن تحت خيمة النقاب المظلمة ، وإذا بالبعض الآخر يتشيأن ، فتنفصل أرواحهن عن أجـسادهن ، وتغـدو الأجسـاد دمى خشـبيـة ، تزين بالثيـاب ، وتدجج بالمجوهرات ، وكل عنـاصر الإثارة . وفى كلتا الحـالتين ، تكون النتيـجة غياب الممثلة ، بالمعنى الحقيقى للكلمة .

وحـين يـأسـت عـفت ، قـررت على مـضـض أن تمثل هى دور فرجينيا؛ فقد كانت تعرف تماماً أن الدور يتطلب مواصفات جسدية وصوتية خاصة، وموهبة عريضة ، من نوع موهبة الفنانة ماجى سميث ، التى أدت الدور فى أول عرض للمسـرحية ، فى مهرجان ستـراتفورد ، فى أونتاريو بكندا .

لم تتمكن عفت يحيى - بحكم تكوينهـا الجسدى والصوتى الناعم - من تجسيد جوانب العنف ، والقسوة ، والعدوانية ، فى شخصية فرجينيا ؛ لكنها تمكنت من تجسيد حيرتها الوجودية ، ومـخاوفها الغامضة ، ودهشتها الطفولية ، ودفئها الإنسانى العارم . ولو كان طارق سعيد ، الذى قام بدور الأب - ليزلى سـتيـفنز ، والزوج - لينارد وولف ، قد توفـر على دراسة الشخصيات التى اضطلع بها ، لربما ساعد عفت فى الأداء بصورة أفضل . لكننى أحـسست طول الوقت ، أن طارق سـعيـد ، وهو مخـرج متـفرد الموهبـة ، لا يدرى شـيئًـا مما يقـول ، وكأنه ضل طـريقه إلى مـسـرحيـة مجهولة. وكان تحويل النص إلى اللغة العـامية ، خطأ كبيرا فى تصورى ، فقد ساهم فى استحضـار إيحاءات ، وإشارات ، وإيقاعات الشارع المصرى المعاصر- من خلال طارق سعيد - وهى علامات ، شكلت فى مجموعها، نصاً سـمعيـاً وبصريـاً ، مناهضاً ومعـارضاً للنص الأصـلـى ، الانجليزى الحساسية. ورغم اجتهاد هايدى عبد الغنى، فى دور فيتا ساكفيل وست، صديقة فرجينيا وحبيبتها ، فقد عانت هى الأخرى من وطأة اللغة العامية ، واستـخفاف طارق سـعيد ، فـبدت مخلوقـة غريبة ، فى عـالم غريب ، وانفصل مضمون الكلام عن صوتياته وإيقاعاته . لكن هايدى مكسب كبير وجميل للمسرح ، وأرجو أن تستمر فى التمثيل ، إلى جانب دراستها للفن التشكيلى . كمـا أرجو من طارق - وهو إبن حبيب رغم قسوتى عليه - أرجو منه أن يتروى ، حين يقرر التمثيل فى المرة القادمة .

يوتوبيا في المجارى ..
اثنين تحت الأرض

قيل لى إن الجامعة الأمريكية كانت تقدم منذ سنوات عروضاً باللغة العربية . لكننى ، منذ سنين ، لم أر منها شيئا . لهذا ، سعدت حين دعيت لحضور عرض بالعربية ، لمسرحية اثنين تحت الأرض ، للزميل العزيز والصديق ، الفنان محمد سلماوى ، من إخراج الفنان أحمد زكى . أسعدتنى الدعوة ، وأسعدنى العرض أيضاً . وأنا هنا لن أتعرض لهذا النص الجميل ، فقد كتبت فيه بحثاً مطولاً فى كتاب سابق لى ، هو المسرح بين النص والعرض ، ولهذا سأكتفى بالحديث عن العرض . حذف المخرج عدداً من مناظر المسرحية وشخصياتها ، ورغم ذلك ، تمكن من الاحتفاظ بهيكلها التيمى الرئيسى ، وروحها العامة . ولعل الأثر الوحيد للحذف ، كان تقليل جرعة التشاؤم ، والاحساس باليأس ، التى تركها العرض الأول للمسرحية ، وإضفاء روح التحدى ، والمقاومة المتفائلة على العرض ، تلك الروح التى تبلورت فى الأغنية الختامية الجماعية .

كان ديكور محمد حامد على ، بسيطاً وموحياً ، يتشكل من دائرة واسعة ، سوداء عالية ، على اليسار ، تقود إلى كوبرى علوى ، ينتهى

بدرجات سلم ، تفضى إلى أرض خشبة المسرح . وكان الأسود والرمادى هما اللونان المهيمنان . جسدت فوهة الدائرة المظلمة ، فكرة السقوط ، وفكرة الصعود والنجاة فى آن ، بينما حملت الأغانى المضافة - التى ألفها الشاعر شوقى خميس ، ولحنها مؤلف موسيقى موهوب ، لم يذكر البرنامج اسمه للأسف - حملت الأغانى طاقة يافعة من الأمل .

وكان عنصر التمثيل قوياً وممتعاً فى هذا العرض : أدت منى النمرسى دور «منى» باقتدار وحساسية ، فأبرزت جوانب الشخصية كلها - الألم واليأس ، والاحتجاج والأمل ، والفرحة الرومانسية بالحب ، والسذاجة المثالية ، وأضافت إلى هذا المركب لمسة طريفة من التوتر النفسى ، أثرت الأبعاد الفكاهية للشخصية ؛ وحين غنت ، كان صوتها أضافة للعرض لا يستهان بها ، فكانت متعة للعين والأذن .

وكان رفيقها فى البلاعة - إبراهيم صالح - متعة للعين أيضا ؛ فهو شاب وسيم ، خفيف الظل ، قوى الحضور . لكن أداءه للدور كان خارجياً ، يفتقد إلى الاقتناع ، والقدرة على الاقناع ، وذكرنى كثيراً بنجوم الأفلام الموسيقية الأمريكية فى سطحية أدائه . كان يردد كلمات حسن الوطنية الملتهبة ، المثقلة بالمرارة والنقد السياسى والاجتماعى ، دون أنه يبدو عليه أنه يفهم ما يقول ، وكأنه يهز كتفيه فى استخفاف . ورغم ذلك ، فهو خامة مسرحية ، وربما سينمائية ، طيبة واعدة ؛ لكن عليه بالقليل ((أو الكثير) من الصدق الوجودى .

وكان مشهد التحقيق ، من المناطق المضيئة فى المسرحية ، التى تحسب للمخرج ، إلى جانب الإطار الغنائى الذى أضافه . ففى هذا المشهد ، رأينا صندوقين باليين على جانبى خشبة المسرح ، يوحيان فى آن ، بمكتبين قديمين متهالكين ، وصندوقين للقمامة . وحين يبدأ التحقيق ، يهوى باب الصندوقين ، وتبرز منهما ، على الجانبين ، فتاتان فى ثياب المطافىء ، بقلنسواتهما المميزة ، وتتكلمان فى آلية رتيبة سريعة ، مدمرة للأعصاب ، تنفث فى المشهد روح الجنون وجو العبث . وقد أدت كل من أريج إبراهيم وحنان إمام دورها فى هذا المشهد باتقان وانضباط يستحقان الأعجاب .

وممن يستحقون الأعجاب فى هذا العرض أيضاً ، الرائع ، خفيف الظل ، خالد ابو النجا ، الذى أدى دور المأذون ، وأيضاً دور استاذ الجامعة ، الدكتور لبيب ، فأجاد وأمتع فى كليهما . ولا يفوتنى أيضاً أن أحيى أداء عمر المعز ، فى دور المتحدث الرسمى ، وأحمد عابدين ومحيى العربى ، فى دورى حبيش وعليش .

لكن ، يبقى سر النجاح فى جمال بناء النص ، وفى حيوية الشباب العارمة ، التى عبرت بنا كل الأخطاء ونواحى القصور .

مصطفى سعد ..
وفزورة ٣٠ فبراير

فى مسـرحية ماكبث ، يصف شكسبير الحيـاة ، بأنها ظل متـحرك مراوغ ، ويصف الإنسان ، بأنه ممثل ضـعيف ، لا يجيد تمثيل دوره . تذكرت هذين التشبيهين وأنا أشاهد مسرحية ٣٠ فبراير، من تأليف وإخراج الفنان مصطفى سـعد ، فى قاعة الشـباب . فهنا ، تتـحد استعـارة الحياة كمسـرح ، باستعارة الحيـاة كوهم ، لتمثل قلب العـمل ، والمولِّد الرئيسى لمعناه ومبناه ، واللغز المحير ، الذى يمتعنا طول العرض ، ويظل يحيرنا بعد انتـهائه . وفـى إطار هـذه الاسـتعـارة ، يتبـدى الإنسان كـممـثل ردىء ضـعيف ، يتعثر بين الوهم والحقيقة ، على خشبة مسرح لا يعرف هويته ، ولا إذا كان فى عالم الأحياء أو الأموات ، أو داخل النفس أم خارجها .

وفى ترجمته وتجسيده لهذه الاسـتعارة المحورية ، على مستوى التأليف والإخراج ، اختار مصطفى سعد صيغـة مسرحية ، اقترنت بمسرح الكاتب الإيطالى لويجى بيراندللو ، وهى صيغة المسرح داخل المسـرح ، التى تتعدد فيها مسـتويات الوهم والحقيقـة ، وتختلط فيها الوجوه بالأقـنعة ، والحياة بالتمثـيل ، اختلاطاً يصعب معـه التميز بينـهم ، ويفضى إلى تمزق صورة

العالم المنطقية ، الاعتيادية ، والمنطق العقلانى ، الذى يفترض التوالى الزمنى المنظم للحياة ، الذى لا يخلط الماضى بالحاضر أو المستقبل ، كما يفترض ثبات هوية البشر والأمكنة ، وجوهر الكائنات ومعانى الوجود .

وفى سبيل تحقيق هذه الصيغة المسرحية ، اختار مصطفى سعد حدوته ، أو حبكة ، تشبه الفزورة الطريفة ، تبدأ بسؤال حول العقل والجنون ، ثم تنتقل إلى سؤال حول الوهم والحقيقة ، لتنتهى بسؤال حول الحياة والموت . وفى كل الأحوال ، تصطدم الإجابات الممكنة والمطروحة ، بصخرة من الشكوك ، حول معنى الزمان والمكان والهوية ، وهى المعانى ، أو الفرضيات الأساسية ، التى تحدد منظور الرؤية الأحادى، الاعتيادى ، للحياة ، والذى لا يمكن دونه الإجابة عن أى أسئلة إجابة يقينية .

ويستخدم مصطفى سعد صيغة المسرح داخل المسرح ، بذكاء وحذق ، فى تفتيت هذا المنظور الأحادى اليقينى الاعتيادى ، ليطرح مكانه منظوراً متعدداً مركباً ، تبدى من خلاله الحقيقة متعددة الوجوه - كما رآها بيراندللو - وتبدى الحياة فى صورة اللغز المحير الغامض ، الذى على كل منا أن يواجهه وحده ، وقد نختلف جميعاً فى تفسيره . وينطلق العرض - كما يتضح من عنوانه - من نقطة زمنية وهمية ، هى تاريخ ميلاد البطل ، الذى يقع خارج الزمن الواقعى ، مما يضع علامة استفهام حول الزمن من ناحية ، وحول هوية هذا البطل من ناحية أخرى . وفى هذه المنطقة

الغامضة من التساؤل ، يختلط التمثيل الصريح المتمسرح منذ البداية (الذى يخاطب فيه الممثل الجمهور ، وعمال الصوت والإضاءة) من ناحية ، بالتمثيل الإيهامى ، كما يمتزج الحاضر بالماضى ، دون فاصل ، من خلال زيارة الأصدقاء الموتى ، فى حفل عيد الميلاد ، الذى يصر البطل أنهم ليسوا أشباحاً ، بل واقعاً مادياً ملموساً .

ويقود اختلال المنظور الواقعى لدى البطل ، إلى محاولة تقويمه عن طريق العلاج النفسى. لكننا لا نلبث أن نكتشف أن عيادة الطبيب نفسها ، لا تختلف فى هويتها ، المنقسمة على ذاتها ، عن حجرة المريض فى البداية ؛ فهى مكان مسرحى ، وهمى وواقعى فى آن ، تتحول فيه عملية استرجاع الماضى ، إلى مشاهد مسرحية تُمَثَّل بمبالغات مسرحية مقصودة ، مستخدمة إكليشيهات أداء مسرحية مألوفة ، فى الهزليات والميلودرامات ، بطريقة فجة ، تُرسِّخ لدينا الإحساس بالهوية المسرحية للعيادة ، وتحول الطبيب إلى متفرج حيناً ، يثور ويحتج ، وإلى مخرج حيناً ، يطالب بإعادة المشهد مرات ومرات ، كما تحول المريض إلى ممثل ضعيف ، يتعثر فى أداء دوره ، ويفشل فى الإيهام الواقعى ، وتحيل عملية العلاج ، عن طريق الاسترجاع التمثيلى ، إلى لعبة مسرحية وهمية ، يمكن لأكثر من ممثل فيها أن يتقمص نفس الشخصية ، ويمكن لأسلوب التمثيل أن يتحول من الواقعية إلى الهزلية ، إلى الميلودرامية الفجة ، كما يمكن للذكريات أن تختلط ، وتتداخل مع مشاهد نمطية من الأفلام الميلودرامية القديمة ، فنجد

انفسنا فى عالم أشبه بعالم المسرحيات السريالية ، تذوب فيه الشخصيات واحدة فى الأخرى ، وتتبدل دون منطق مفهوم ، ويختلط فيه الواقع بالحلم ، والماضى بالحاضر ، كما تختلط الأمكنة وتتداخل .

وقد تمكن مصطفى سعد من تحقيق هذا الامتزاج والتداخل ، وهذه السيولة السريالية ، عن طريقة إعادة تشكيل قاعة الشباب ، فجمع فى آن بين تشكيل مسرح الحلبة - الذى يحيط فيه المتفرج بالعرض من أكثر من جانب ، ويتواصل فيه الممثلون تواصلاً حميماً مع الجمهور - وبين شكل المسرح التقليدى ، الذى يشبه العلبة ، أو إطار صورة تواجه الجمهور ، فأقام على جانب من القاعة ، علبة إيطالية [أشبه بمحاكاة ساخرة لخشبة مسرح تقليدى] ، ووضع أمامها صفوفاً من المقاعد ، فى نظام يحاكى شكل صالة المسرح التقليدى ، ثم أحاط هذا التشكيل ، والجمهور الذى شغل صفوف المقاعد ، بباقى الجمهور ، الذى أحاط بالمسرح التقليدى من ثلاثة جوانب ، على المدرجات المرتفعة ، فتحول المكان كله ، بجمهوره وديكوره ، إلى تجسيد بصرى لفكرة المسرح داخل المسرح ، وتحول الجمهور نفسه إلى مشاهد ، وجزء من اللعبة .

وإلى جانب خشبة المسرح التقليدية - التى كانت تمثل أماكن عدة : واقعية ، ووهمية ، ومسرحية مصنوعة ، وصالة المسرح - التى كانت تمثل صالة مسرح واقعية ، بجمهور حقيقى أحياناً ، وعيادة الطبيب النفسى أحياناً ، وصالة مسرح وهمية فى أحيان أخرى ، تمكن المخرج ، عن طريق

الحركـة ، وتوزيعهـا الدقيق الذكى ، بين الصـالة (بمستـوياتها المتـعددة) ، وخشـبة المسـرح ، أن يعمق الخلط بين مستويات الوهم والحـقيـقة ، وأن يحول المكان برمته إلى تجسيد بليغ لاستعارة الحياة كمسرح كبير .

وقد اضطلع أشرف عبد الغفـور بدور المريض النفسى ، وأحمد صيام بدور الطبيب المختل ، الـذى يكتشف فجأة ، أن مريضـه الذى شفاه منذ شهور ، قد توفى منذ سنوات عديدة ، فكوّن الاثنان ثنائياً تمثيلياً بارعاً ، متدفق الإيقاع . وأثبت أشرف عبد الغفور هنا - للمرة الأولى وفق علمى- قـدرته علـى الأداء الكومـيدى الناعم ، بل وعلى الأداء الـهزلى الفـاقـع أيضاً . وأكد أحمد صيام موهبته الكوميدية العظيمة ، التى تتحرك برشاقة، ما بين التـشكيل الجسـدى الخارجى ، الكاريكاتورى ، والتـلوين الصوتى المعبر ، وسـرعة الإيقاع الحركى وتدفقه ، والقـدرة على التقمص الداخلى المقنع . وتبـادلت شـروق ، ونـشـوى الراعى ، دور الزوجـة ، فـأديتـاه بالتمسرح الفج الذى تطلبته المسرحـية ، فأجادتا ، كما أجـادت مجموعة أشبـاح الأصدقاء تنفـيذ مهـمتهـا ، وبرع جلال رجب فى تنفيـذ الصورة البرلسكية للزوج المخدوع .

وإذا كان ثمة نقـد يوجه لهذا العرض الممتع ، فهـو محاولة المؤلف / المخرج ، تضمينه بعداً سـياسياً دخيلاً عليه ، ومقولات سـياسية أثقلته فى مناطق ، وكادت أن تطمس رؤيتـه وتزهق روحه . كما نعيب عليـه جرعة الهزليـة غير الموظفـة ، التى أضافـها فى المشـهد قبل الأخيـر ، من خلال

شخصية زوج زوجة المريض النفسى - ذلك الرياضى والمتخلف عقلياً فى آن . فقد كاد هذا المشهد ، الثقيل الظل ، أن يدمر إيقاع العرض، وتأثيره العام . وكنت أفضل لو تخلى المخرج عن المسحة التعبيرية ، فى مشاهد زيارة الموتى للمريض فى البداية ، والطبيب فى النهاية ، فقد حولتهم الإضاءة إلى أشباح تقليدية ، وكان من الأدعى أن يُعمِّق المخرج حيرتنا إزاءهم ، وإزاء اختلاط مفاهيم الموت والحياة .

ورغم هذه العيوب ، يظل العرض تجربة ناجحة جريئة ، ممتعة طموحة ، استطاعت أن تفيد من تراث الكوميديا ، وأساليبها الجماهيرية المحبوبة ، لتطرح رؤية شاعرية فنية للحياة ، فى بناء مركب ، يتمتع بتعدد المنظور ، وتعدد المستويات ، والحيوية المسرحية .

ولا يفوتنا فى النهاية أن نحيى مصممة الديكور ، ملكة محمد داوود، ولا أن نحيى جهد الفنان محمود الألفى ، فى تشجيع المواهب الشابة ودعمها ، وإفساح المجال للتجارب الجريئة الخلاقة .

محمود أبو دومه
ومكان مع الخنازير

تندر النصوص الافريقية على خشبة مسرحنا المصرية ، ولا ادرى سببا لذلك . فباستثناء عرض لمسرحية موت سيزوى بانزى ، للكاتب جنوب الافريقى ، اثول فوجارد ، شاهدته في معهد الفنون المسرحية ، ثم فى مهرجان المسرح الحر الأول ، ومسرحيتين قصيرتين ، للكاتب النيجيرى وول سوينكا ، قدمهما طلبة معهد الفنون المسرحية أيضاً من أعوام (ولم اعد أذكر اسميهما) ، لا أعتقد أن المسرح المصرى قد غامر باقتحام الأدب المسرحى الافريقى .

ولهذا ، سعدت كثيراً حين دعانى الفنان الموهوب ، محمود أبو دومه ، إلى قصر الشاطبى بالاسكندرية ، لمشاهدة إخراجه لنص أفريقى حديث ، للكاتب أثول فوجارد ، هو مكان مع الخنازير ، الذى ترجمه بنفسه ، ونشر فى أحد أعداد مجلة المسرح . وزاد من سعادتى ، أن محمود أبو دومه لم يتدخل فى النص بالإعداد أو التمصير ، أو الحذف أو الإضافة ، كما هى العادة السائدة الآن ، عند التعرض لنصوص أجنبية، بل قدم هذا النص البديع ، بأمانة وصدق وحب . وهذا ليس غريباً

على محمود ؛ فهو مؤلف مسرحى أيضاً - له نصوص جميلة عديدة- ويعلم تماماً حرمة النصوص .

وفى إخراجه لهذا النص ، استطاع محمود أبو دومه أن يقبض ببراعة على معانى النص المراوغة ، وأن يمسك بالخيوط الرئيسية التى تشكل نسيجه المركّب ، وأن يجسد حالاته الشعورية المتباينة ، التى تجمع بين اليأس والأمل ، والخوف والشعور بالذنب ، والتسامى الروحى والتدنى الحيوانى ، وأن يوازن بحذق بين أبعاد النص الكوميدية وأبعاده الجادة ، الشبه مأساوية .

لقد بنى فوجارد نصه على قصة حقيقية ، عن جندى هرب من الحرب العالمية الثانية ، واختبأ فى حظيرة خنازير أعواماً طويلة . وفى أيدى فوجارد ، تتحول حظيرة الخنازير إلى صورة مروعة للجحيم ، الذى يهوى إليه الإنسان طواعية ، حين يكبله الخوف والوهم، ويشل إرادته التعلق الغريزى، الحيوانى بالحياة، مهما كان الثمن، وأياً كانت نوعية هذه الحياة .

وعلى مدى أربعة مشاهد ، يحتدم الصراع فى نفس الجندى الهارب ، «بابيل» ، بين الرغبة فى البقاء ، التى تعنى فى حالته ، البقاء فى حظيرة الخنازير ، وإلا كان مصيره الإعدام رمياً بالرصاص، وبين الحنين العارم إلى الحرية . ويتجسد هذا الصراع فى محاولات «بابيل» المتكررة للخروج ، التى تصطدم دائماً بعجزه النفسى ، ورعبه الغريزى من الموت ، الذى يخفيه تحت أقنعة عديدة .

ومن خلال هذه المحاولات ، التى تتبدى حيناً فى صورة هزلية ساخرة ، وتتشح حيناً بغلالة من الشجن الرقيق والشاعرية ، وتتفجر حيناً فى عنف مدمر ويأس مرير – من خلال هذه المحاولات ، التى يتكرر فشلها ، تتكشف لنا الأبعاد النفسية لشخصية كل من «باسيل» وزوجته ، وندرك تدريجياً الأسباب الحقيقية التى دفعته للهروب من الحرب أولاً ، ثم إلى الصبر على عيشة الخنازير بعدها كل هذه الأعوام الطويلة . لكن خلاص «بايل» يقتضى أن يكتشف هو أيضا هذه الأسباب ، وأن يدرك سر خوفه وجبنه ، وأن يصل إلى الوعى الذى يقوده إلى الحرية .

وتتلخص أسباب محنة «بايل» ، فى طبيعة المجتمع الذى تشرب مبادءه منذ الصغر ؛ فهو مجتمع أبوى متسلط*، يتجسد فى الحكم الشمولى ، القائم على شعارات جوفاء ، وبلاغة كاذبة ، وطاعة عمياء ، وقهر نفسى . ويجسد فوجارد هذا المعنى ، ببلاغة درامية حقيقية ، فى بداية المسرحية ، فى حوار شديد الذكاء والفكاهة والسخرية ، بين «بايل» وزوجته ، حول خطاب التماس العفو ، الذى يحاول تدبيجه ببلاغة سقيمة ممجوجة ، مغرقة فى العاطفية ، وينوى أن يتقدم به إلى المسئولين ، أثناء الاحتفال بمرور عشر سنوات على النصر ، وإقامة نصب تذكارى للشهداء ، من بينهم اسم «بايل» . وفى اللحظة التى ينتهى فيها من الخطاب ، يكتشف أن رداءه العسكرى قد بلى وتمزق ، وتحول إلى خرق منزلية للمسح والتنظيف [بكل ما يحمله هذا الاكتشاف من دلالة رمزية ساخرة] .

وحين يتخذ «بابل» من هذا مبرراً للعدول عن قراره ، وستاراً لخوفه ، تنصرف زوجته إلى الاحتفال ، وتعود ليبدأ حوار آخر يفوق سابقه سخرية ، ويعرى قدرة الشعارات البراقة على تزييف الحقيقة والمشاعر . فالزوجة تصف لـ «بابل» تأثرها الشديد بما قيل عن بطولته ، وكيف صدقته للحظة وأجهشت بالبكاء المرير على زوجها الشهيد ، ورأت نفسها تماماً في صورة امرأة الشهيد ، وكيف تلقت بعدها عرضاً بالزواج من جارهما ، الذى يطمع فى مزرعتها ، ولا يرى فى الزواج إلا صفقة تجارية .

وفى المشهد التالى ، نرى «بابل» بعد أعوام ، وقد غرق أكثر فى قذارة الخنازير . لكنه ، رغم ذلك ، لا يستطيع الاستغناء عنها ، فالمزرعة هى كل ما يملك ، ومصدر أمنه الاقتصادى . وهنا ، تبدأ مزرعة الخنازير فى اكتساب أبعاد رمزية جديدة ، ولا تصبح مجردة صورة لسجن الخوف والجبن ، أو للجحيم ، بل تصبح أيضاً صورة تجسد القيم المادية المتسيدة فى المجتمع ، والتى تضع الطعام والأملاك والأمن الاقتصادى فوق الحرية والكرامة ، فتمتص حياة الإنسان وآدميته ، فى دوامه من العمل الآلى الشاق ، كما هو الحال مع الزوجة ، أو تسجنه فى مستنقع من القاذورات ، كما هو الحال مع الزوج . وحين تتحول المزرعة إلى رمز للمجتمع ، تصبح محاولة «بابل» الخروج إلى المجتمع ، بحثاً عن الحرية ، ضرباً من ضروب العبث .

وفى هذا المشهد وما يليه ، تتكشف لنا أيضاً ، من خلال علاقة «بابيل» بذكريات طفولته ، وعلاقته بأمه من ناحية ، وبزوجته التى يعتمد عليها اعتماداً كاملاً - نفسياً وجسدياً ، من ناحية أخرى ، دون أن يعترف لنفسه بذلك - تتكشف لنا طبيعة العلاقة الأسرية الفاسدة فى المجتمعات الأبوية المتسلطة ، وما يترتب عليها من خصاء معنوى . فـ «بابيل» يتعلق تعلقاً مرضياً رومانسياً بحذاء أحمر من الصوف ، صنعته له أمه فى طفولته ، تلك الطفولة التى نسج حولها هالة كاذبة خيالية من الرقة والسعادة والجمال . لكن هذا الحذاء الصوفى لا يلبث أن يتهرأ ويتمزق ، وتلوثه قذارة واقع الخنازير . وفى مشهد رائع آخر ، يختلط فيه العنف واليأس بالفكاهة المريرة ، ينقض «بابيل» فى نوبة يأس عارمة على الخنازير فيوسعها ضرباً - وكأنه البطل اليونانى «إجاكس» ، الذى إنقض على قطيع غنم الجيش اليونانى ، المخصص لإطعام الجنود ، وأفناه عن آخره ، وقد صور له جنونه إنه يقتل أعداءه الحقيقيين .

وبعد هذه الإحالة الساخرة الدالة إلى الأسطورة اليونانية ، ينقض «بابيل» على خنزيرة فيقتلها - وكأنه ينتقم فيها لا شعورياً من أمه ، التى أخصته معنوياً بتدليلها . ويتأكد هذا المعنى ، حين تنهال عليه زوجته ، التى تلعب دور الأم فى الحاضر ، فتوسعه ضرباً لتعيده إلى صوابه . ورغم هذا الهدف الظاهر من العلقة الساخنة ، ورغم أن المشهد ينتمى إلى عالم

الكوميديا والهزليات ، فقد وظفه المؤلف توظيفاً دلالياً عميقاً ، بالغ الذكاء، ليكشف عجز «بابيل» .

وتتكرر فكرة الخصاء المعنوى ، وتتجسد مسرحياً ، فى صورة فكاهية أخرى ، مألوفة فى عالم الكوميديا ، وهى صورة الرجل المتنكر فى ثياب امرأة . فحين يشتد الحنين بـ «بابيل» إلى العالم الخارجى ، تصحبه الزوجة كطفل فى نزهة قصيرة ليلية ، وهو يرتدى أحد أثوابها ، وتعلق على مظهره قائلة ، إن الثوب يبدو أجمل عليه وأليق به منها - وهو تعليق فكاهى ، لكنه يحمل دلالة واضحة ، تتصل بنسيج المعانى فى المسرحية ، وبفكرة مسخ الهوية .

وحين ترفض الزوجة الهروب مع «بابيل» ، بعيداً عن مصدر رزقهما الوحيد ، ويعجز هو عن خوض مغامرة الحرية وحده ، يتفاقم تمزقه الداخلى ، وينعزل تدريجياً عن واقعه المادى المحيط ، ويبدأ فى الهذيان . وحينذاك ، يرى الحقيقة واضحة لأول مرة ، وتتمزق أوهام طفولته الوردية ، فيراها سرداباً من الخوف ، وظلالا وأشباحاً من القهر ، ويكتشف أن عالم مجتمعه خارج الحظيرة ، ليس بأفضل من داخلها ، وأن الحرية لا تستقيم مع وجود الخنازير فى أى مكان ، فيطرد الخنازير التى كبلته طويلا ، باسم الأمن الاقتصادى ، خارج الحظيرة ، فإذا به يتحرر ، وتتحرر معه زوجته ، التى ما أن تكتشف أنهما قد فقدا «مصدر دخلهما الوحيد» ، حتى تعتريها رغبة عارمة فى الضحك والغناء ، ويكتسب المكان

هالة من القداسة والبراءة ، فيغدو أشبه بمكان تصلح فيه العبادة ، تحرر من مجتمع الخنازير ، وقيمة ومؤسساته .

ومن الوصف السابق للنص ، يدرك القارىء مدى صعوبة تنفيذه . فهو يتطلب بالدرجة الأولى قدرات تمثيلية خاصة ، على درجة عالية من المرونة ، والقدرة على التلوين الصوتى الحساس ، والانتقال السلس السريع من حالة نفسية إلى أخرى ، وأحياناً ، المزج فى آن واحد بين حالات متباينة .

ومن حسن حظ محمود أبو دومه ، أنه يعمل منذ سنوات مع فريق متميز جاد متجانس - أغلبهم من زملائه فى قسم المسرح بجامعة الاسكندرية ، حيث يُحاضر ، أو من أصدقائه ، وكلهم على درجة عالية من الموهبة والثقافة المسرحية والدأب والتفانى . ومن أبرز أعضاء هذا الفريق ، وأكثرهم مواظبة ونشاطاً ومساهمة ، الفنان الممثل ، والمخرج الموهوب ، أيمن الخشاب ، والممثلة الموهوبة ، عواطف إبراهيم ، التى تجمع بين ملامح من أسلوب سناء جميل ، وأخرى من أسلوب محسنة توفيق ، دون أن تقلد أيتهما ، والتى يتوهج أداؤها دائماً بحرارة الصدق الآسرة أياً كان الدور . ولقد شاهدت هذا الثنائى المبدع فى عروض سابقة، وأدوار منوعة ، كشفت عن موهبتهما وثرائهما . وفى هذا العرض ، أضاف محمود أبو دومه إلى مهمتهما الصعبة ، نسقاً حركياً مرهقاً ، لا هوادة فى إيقاعه العنيف ، كشف عن لياقتهما البدنية العالية - جسدياً

وصوتياً - وهى لياقة تتطلب تدريبات منتظمة وشاقة ، لا يُقدمُ عليها إلا مَنْ يحترمون فن التمثيل - وقد أصبحوا ندرة !

وكعادته فى عروضه السابقة ، ابتعد أبو دومه تماماً عن الافتعال أو الإبهار الخارجى - أو ما يسمى «بالفزلكة» واستعراض العضلات ، فكان النسق الحركى للعرض - على عنفه العام - متسقاً مع الحالة النفسية ، واللحظة الدرامية التى يجسدها ، وارتدت عواطف ثوباً أسود بسيطاً ماحلاً، وارتدى أيمن سروالاً أسود وقميصاً أبيض ، وفى مشهد آخر ، حلة زفافه السوداء . وكان ديكور نهاد نصير بدوره بسيطاً وموحياً : حائط رمادى حجرى كئيب فى الخلفية ، عليه رسم طفولى لطائر فرد جناحيه ؛ ولا شىء آخر على خشبة المسرح ، التى فرشت بالتبن ، سوى مقعد خشبى أبيض قديم متآكل ، ودلو معدنى رمادى . واستغل أبو دومه مقدمة خشبة المسرح [الأفانسين] ، والممر الذى يفصل صفوف المتفرجين عنها ، فى مشهد الخروج من الحظيرة ، وترك لبراعة الممثلين فى الإيحاء ، وخيال المتفرج ، رسم المنظر المسرحى . وكانت المؤثرات الصوتية شديدة الاقتصاد ، لم تتعد ، فيما أذكر ، أصوات الخنازير فى مناطق متفرقة .

وإذا كان العرض قد عانى فى بعض مناطقه من الجدية الشديدة فى الأداء ، والاندماج الذى زاد قليلاً عن حده ، مما طمس خيوط الكوميديا والسخرية فيها ، فقد جاء فى مجموعة ممتعاً ، راقياً فى مستواه الفنى ، ويمثل إضافة جديدة فى مسيرة الفنان محمود أبو دومه ، وفريقه الجميل ، من الممثلين / الأصدقاء / الفنانين .

القضية الفلسطينية والمسرح :
دعم وطنى أم استثمار تجارى ؟!

شاهدنا خلال العام الماضى ، فى قاهرة المعز ، ثلاثة عروض عربية ، تناولت مأساة الأرض المحتلة ، وكفاح الشعب الفلسطينى . كان العرض الأول ، هو رقصة العلم ، لفرقة المسرح الفلسطينى ، التى يقودها المخرج العراقى جواد الأسدى ، ومقرها الدائم سوريا . وفى هذا العرض ، انطلق المخرج من موقف حياتى بسيط ، متكرر فى رحلات الفرقة - هو عناؤها فى صالات الترانزيت بمطارات العالم العربية والدولية - ليفجر طاقة شعرية مسرحية ملتهبة ، تجاوزت حدود التعبير الحارق عن مأساة الاغتراب، وضياع الأرض والهوية، ليحلق فى آفاق حلم العودة والتحرير، الذى فجرته الانتفاضة. كان العرض أشبه بالوشم، الذى يحفر فى جدار القلب ، وخزة . . وخزة . . بالأبر الكاوية ، فلا تنمحى رسالته أبدا . ورغم أننى سمعت من يقول أن جواد الأسدى يوظف القضية لمصلحة فنه وليس العكس ، ورغم ما قاله البعض عن الملابسات السياسية التى تحيط بالفرقة ، وتجعلها تتبدى كاداة صراع بين أنظمة سلطوية ، ورغم يقينى أن العمل الفنى لا ينفصل عن ظروف إنتاجه ، ولحظاته التاريخية ، إلا أننى

لمست في عروض هذه الفـرقة ، التى قـدمت لنا من قبل ، ثورة الزنج ، لمعين بسيسو ، ثم خيوط مـن فضة ، فى ضيافة مـعرض القاهرة الدولى للكتاب ، الذى يقوده بحسرية الكاتب والمفكر ، الدكتور سميـر سرحان - لمست ، كما لمس الجميع ، إيماناً خالصاً عميقاً بكرامة الشعب الفلسطينى ، تجلى فى احترامها لفنها ونفسها وموضاعاتها . فآية إيمان الفنان بقضية ما ، تتجلى فى أبلغ صورها، فى الطاقة الفنية ، والجهد الإبداعى ، الذى ينفقه على عمله . . ولقد أخلصت هذه الفرقة فى عملها . . وسيرى الله عملكم والرسول . . فاخلصت للقضية ، مهما تقاذفتها أنواء الصراعات العربية .

ثم كان عرض واقدساه ، الذى قدمه لنا اتحاد الفنانين العرب . ورغم ما شـاب هذا العرض من عـيوب وهنات فنيـة ، ورغم التفريع والـتفكك والتطويل، الذى أضر بجزئه الثانى ، فقد كان عرضاً جاداً مخلصاً ، حاول أن يصل إلى الوجـدان عن طريق العـقل ، وأن يوضح الجذور التـاريخيـة للمأساة الفلسطينية - كان عرضاً تسجيلياً على نهج نص سابق لمؤلفه يسرى الجندى ، هو اليهـودى التائه - عرض يسمـو بنفسه وبالقضيـة عن التبذل العاطفى ، الذى أغرقنا نحن العرب فى لجج الكلام المعتمة ، حتى بتنا نرى فى الهتاف والتصفيق كـفاحاً مسلحاً ، وننشد فى غيبوبة غيـبية رومانسية ، أطياف الماضى السعيد ، دون وعى بقواه المتصارعة . ولأن العـرض احترم القضية ، والجماهير العربية ، ونفـسه ، فقد نجح فنياً ، وتبدت فيه طاقات المخرج التونـسى ، المنصف السويسى ، فى الاضاءة والحركـة والتشكيل . ومازال مشهد إحراق المسجد الأقصى يحرقنى حتى الآن .

ثم كان العـرض الثالث ، **البلاد طلبـت أهلها** ، الذى عرض حـديثاً على مسرح الجمهورية ، والذى أتت به إلينا مجمـوعة عربية من المستثمرين العرب . والله ، لقد شعرت بالخـزى ، والعار الإنسانى والقومى والفنى ، وأنا أشاهد هذا العرض . . أو قل هذه الحـادثة المؤلمة ، التى لا أدرى كيف أصنفها . . حادثة الاعتداء على مؤلف فلسطينى ، وانتهاك قدره وقضيته ، واستغلاله . . مؤلف من الأرض المحتلة ، نسامـحه افتقاد الدربة والاقتصاد واللغة المسرحية ، فقوات الاحتلال تترصده دوما بالقمع والمنع كلما فكر مع مواطنيه فى ممارسـة المسرح . . اجتمعت عليـه فئة من المستثـمرين . . قال الرجل : «التحـالف مع الشيطان من أجل القـضيـة . . على الفلسطينين أن يعودوا إلى أرضهم . . سأذكرهم بما كـان وما هو كائن» . لكن التحالف مع الشيطان ، كـما تنبئنا أسطورة فاوست ، يفـضى إلى الخراب - خراب الذمم والضمائر - أو قـل . . إراحة الضمائر ، بدفع المال والتـصفيق . يا سبحـان الله !! وهل يسمع الواقفون على خط النار هذا التـصفيق ؟ وهل ينالون جزءاً من هذا المال ، الذى يدفعه القادرون لاراحة ضمائرهم ؟!

أن هذه الفرقة الاستثمارية ، التى تـتبع «مركز الأعمال الدولى للإنتاج الفنى - مجموعة مركز الأعـمال السعودى الدولى» - هذه الفرقة ، تجوب العالم العربى، لتقدم عرضاً مربحاً مستأنسـاً، يسخر من قضية تحرير المرأة ، ويتـرك التاريخ جـانباً . . عـرض لا يكوى القلب ، ولا يوخز العـقل . . عرض يستنزف قوى المشاهد وطاقته بالكلام . . يا الله !! أطنان وأطنان من الكلام . . وبضعة مشاهـد فولكلورية . . وفلسفة غيبية . . وغـيبة تاريخية

.. فالمثقف الفلسطينى ، الدارس فى لندن ، والواعى بالتاريخ ، يظهر فى صورة مجذوب ، يرهص برجل ذى شعر عسلى ، وامرأة ذات شعر أبيض ، يهبطون كشياطين الجحيم على الأرض .. أهذا هو تاريخ الحركة الصهيونية ؟!

وتدعى الفرقة إنها تجاهد فى سبيل فلسطين! هل تحصل فلسطين ، أو منظمة التحرير ، على جزء من ثمن التذكرة التى تكلف المتفرج مائة جنيهًا؟ كلا .. الربح يذهب للمستثمر .. وإذا تحدثنا فى هذا الموضوع ، اتهمنا بالسوقية والمادية ، وتجاهل الشعور الوطنى .. الذى - بالمناسبة - لا يكلف مالاً !

إن عرض البلاد طلبت أهلها ، يستخدم فورمة المسرحية داخل المسرحية ، فيقدم لنا فى البداية «بازاراً» خيريًا لجمع التبرعات للقضية الفلسطينية ، يتضمن فقرات منوعة ، يتخللها عشاء . والفقرات تتمحور حول شيخ من الأرض المحتلة . ويحاول الشيخ أن يوقظ الضمائر ، فيذكرنا بما كانت عليه فلسطين من قبل - وهو محور الجزء الأول - ثم ما آلت إليه فلسطين الآن - وهو محور الجزء الثانى . والمأساة المضحكة المبكية ، هى أن العرض برمته لا يعدو أن يكون ، هو نفسه ، حفلة خيرية فى سبيل القضية الفلسطينية .. مع فارق بسيط .. هو أن التبرعات لا تذهب لمن أقيم الحفل لمؤازرتهم .. بل إلى جيوب المستثمرين .. تجار الشعارات . أى تدليس هذا يا سادة ؟ !!

لقد أحسست حين التقيت بالدكتور عبد اللطيف عقل ، وهو رجل

دقيق الحجم ، رمادى الشعر ، دمث وعذب عذوبة زيتون فلسطين وجداولها - شعرت بموجة من الألم ، وكأن لهب الحريق المشتعل هناك قد لفحنى . وكنت والله وكأننى اشم رائحة طين الأرض المخصب بالدماء هناك . لكنك أخطأت يا دكتور .. نعلم أن القاطنين بالأرض هناك .. فى سعير الاحتلال ، قد تعلموا درس التاريخ .. قد عرفوا أن مأساتهم باتت بضاعة فى سوق الموازنات الدولية . وقد تقتضى استراتيجيات المرحلة التحالف مع القوى الرجعية .. لكن بحق الله ، ألم يكن من الأفضل أن يعود بعض الربح .. ولو الربع ، على هؤلاء الأطفال الذين حرمهم التاريخ طفولتهم .. الذين تعلموا اللعب بالبارود .. والحجارة .. فاحترق الأمان فى جفونهم .. وهم بعد فى فجر العمر ؟!

بات الألم من بشاعة الاستغلال حارقاً . أحسست بالمهانة ؛ ورغم عذوبة اللهجة الفلسطينية الحبيبة ، وروعة الفولكلور ، وأداء عبير عيسى الأصيل ، الذى كان مرفأ الصدق الوحيد فى العرض .. رغم كل شىء ، انسحبت .. وعذراً يا منصف . حاولتَ الإجادة فى عرض لا يتحمل قسوة النظرة الموضوعية . خرجت أنا أردد تلك الأبيات ، التى طاردت دعة الصبا ، وخضبت بالدم أحلام الطفولة ، وكانت وعداً مبكراً بثورة الحجارة .. أبيات على محمود طه :

أخى إن جرى فى ثراها دمى وأطبقت فوق حصاها اليدا

كنت أحلم بالحصى والدم .. وعلمنى أطفال فلسطين ، أن الحصى لا يفيد ، وعلينا بالحجارة .

محمد سلماوى

يواجه الإرهاب

يتميز محمد سلماوى عن غيره من كتاب المسرح المصرى ، من جيله او الأجيال السابقة ، بقدرته الفذة على الجمع بين الرصد الدقيق للواقع المصرى المعاصر ، ومتابعته فى كل جوانبه وتحولاته ، وبين التوظيف الشعرى الحساس للغات المسرح المتعددة ، فى صيغ تجريبية مبتكرة .

ولعل قدرته هذه تفسر لنا تلك الخاصية الفريدة التى تميز مسرحياته ، فهى مسرحيات تحمل فى أحد جوانبها ملحمًا وثائقيًا واضحاً ، يقترب بها من المسرح التسجيلى ، أو مسرح الجريدة الحية ، بكل ما يتمتع به النوعان من سخونة ، لكنها أيضاً مسرحيات تتبنى فى مجملها أسلوباً شعرياً موسيقياً فى البناء ، يعتمد على التكرار والتنويع ، والتوازى والتقابل ، والصور الشعرية الممتدة ، والموتيفات المتكررة ، التى تشكل فيما بينها مفارقات متناثرة - بعضها ساخر وبعضها مأساوى - تثرى دلالات الأحداث والشخصيات ، بحيث تتخطى واقعها المباشر ، لتتحول إلى رموز لتجربة إنسانية أكثر شمولاً .

لقد حول سلماوى الأختام الحكومية ، فى مسرحيته الأولى ، **فوت علينا بكره** ، إلى أدوات اغتصاب وتعذيب ، فى استعارة مسرحية بليغة ، ثم اختزل واقع الإنسان المصرى الموجع ، فى صورة الطابور الأزلى ، الذى لا يتحرك ، فى مسرحيته القصيرة التالية ، **واللى بعده** ، ثم لم يلبث أن تحول هذا الواقع إلى سجن مادى كبير ، فى **القاتل خارج السجن** ، ثم إلى بالوعة مجارى مهملة ، فى **اثنين تحت الأرض** ، ثم إلى بئر جافة مظلمة ، فى **سالومى ١** ، ثم إلى أرض هالكة ، يحفها بحر ميت ، فى **سالومى ٢** .

وفى مسرحيته الأخيرة ، **الزهرة والجنزير** ، يوظف سلماوى ، مرة أخرى ، تيمة الانتظار ، واستعارة السجن ، ليتناول فى شجاعة ، ظاهرة الإرهاب الدينى ، التى فرضت نفسها أخيراً على الواقع المصرى وحاصرته. ولعل سلماوى هو أول كاتب مسرحى مصرى يجرؤ على التصدى لمثل هذا الموضوع الشائك ، الذى بات يخيفنا ويؤرقنا .

حقاً ، لقد تصدى لينين الرملى من قبل للنزعة السلفية بالنقد ، فى قالب فنتازى ، فى مسرحيته **أهلا يا بكوات** ، وكانت المسرحية أشبه بصيحة تحذير ملحة من الدمار الذى يتهددنا . لكن **الزهرة والجنزير** ، تظل أول مواجهة صريحة فى المسرح المصرى ، لظاهرة الإرهاب الدينى والتطرف ، وأول محاولة متعمقة لكشف جذوره وتحليل دوافعه .

وتنطلق المسرحية - كعادة سلماوى - من موقف ساخن ، مشحون بالاثارة والترقب ، وهو اقتحام إرهابى لشقة زهرة ، واحتجازها مع ابنتها

وابنها ، ووالـدها المشلول كرهائن ، مـقابل الإفراج عن بـعض الزملاء . وتخيم حـالة الانتظار المتوتر على المسـرحية من البـداية إلى النهاية ؛ ومن خلالها ، تتكشف لنا صورة الواقع ، فإذا به واقع متهرئ ، حاضره هروب وحصـار ، ومقـاومة يائسـة وجدب ، ومـاضيـه القريب غـياب ووهم ، وماضيه البعيد شلل وعجز ، وهلوسات محمومة .

إن شخصية الأب الغائب - الميت - تفرض نـفسها حضوراً ملحاً على المسرحـية ، كـرمز للمـشروع القومى ، الـذى برق فى حياتنـا يومًا ، ثم سرعان ما تهاوى ، تاركاً وراءه فراغاً مـوحشاً ، ويأساً قانطاً . أما الجد ، الذى عاصر ثورة ١٩ ، وشارك فيها ، فهو حاضر بجسده المشلول - شارة عجـزه - غائب بروحـه وعقله ، يقـتات على فـتات ذكريات حـلم قديم مهزوم، ومشروع قومى آخر لم يتـحقق - ربما بسبب مشروع الأب . وكأن كل جيل قـد كتب عليه أن يهـدر أحلام من سبـقه ، ويبنى على أنقاضـها احـلاماً اخرى ، لا تلبث أن تنهار بدورها، تحت معاول من يأتى بعدهم.

إن الأجيال فى هذه المسرحية ، تمثل دوائر مـبتورة منعزلة ، لا امتداد بينهـا ولا تواصل . وإذا كانت زهرة - كـإبنة وزوجة وأم - تشكل حلـقة وصل بين هذه الدوائر ، وترمـز إلى مخـزون القيم الأصـيلة المستنيـرة فى الوجـدان المصرى الجـمعى ، إلا أنهـا تظل عاجـزة عن إثمار واقع جـديد يحمل قيمهـا ، كما ينبىء المستقبل ، من خلال ابنتهـا ياسمين ، باستمرار نفس العجز والجدب .

ويوحد سلماوي في مسرحيته ، من خلال شخصيتى محمد وأحمد ، بين ظاهرة تفشى المخدرات بين الشباب فى بعض الأوساط ، وبين ظاهرة تفشى التطرف ، بين الشباب أيضاً ، في أوساط أخرى . ومنبع الظاهرتين في المسرحية واحد ، وهو الالتجاء إلى الوهم ، هرباً من خواء الواقع وحصاره وعجزه .

ويصل التوحد إلى ذروته ، حين يموت الإثنان في النهاية ، في لحظة واحدة ، بعد اقتحام قوات الأمن للبيت ، وسط هذيان الجد ، الذى يوحد بدوره (فى مفارقة مريرة ساخرة) بين هذه القوات المصرية المنقذة ، وبين قوات الاحتلال الإنجليزى الغاشمة ، التى هاجمت الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، وقوضتها . ولا يملك القارئ عند هذه اللحظة ، إلا أن يوحد بدوره بين هذين الطرفين النقيضين ، وبين العصابة الإجرامية ، التى تستغل الدين ستاراً لتخدع به شبابنا القانط ، المحروم من المشاركة السياسية الفعلية . ولعل غياب هذه المشاركة في صنع الحاضر والمستقبل ، هو السبب الذى يعزو إليه سلماوى ظاهرتى الإدمان والتطرف معًا .

ولكن ، ورغم اشتباكها الحميمى مع الواقع المعاش ، وواقعيتها الصارخة ، ولغتها العامية الناصعة ، تنجح **الزهرة والجنزير** فى تجاوز دلالاتها المباشرة ، من خلال بناء شعرى ، يبلور معانى الانتظار والهروب ، ومعاناة انهيار الأحلام ، وحصار الأوهام ، والتردد بين اليأس والأمل ، فى غيبة اليقين .

جلال الشرقاوى

وقنبلة فى لفافة من حرير

مع أخر أنـفاس العام المنـصرم ، أهدانى فـريق عرض الجنزير ، باقة ذكريات غالية ، خلتها زهوراً منسية ، حفظتها يوماً بين دفتى كتاب عزيز ، بات الآن مهجوراً . دفنت وجهى بين أوراقهـا ، أتنسم ما تبقى من عبيرها القديم ، وأنا أتعثر فى حطام الأيام وهشيمها ، أفتش عن الزمن الضائع . نسيت فى نفحات طيبها الأصـيل ، غربة الزمان وفـساد الأمكنة ؛ وسمعت فى خشـخشة الأوراق همسـاً يقول : قد يهـون العمر إلا ساعـة ، وتهون الأرض إلا موضعاً .

وفى حالة جـيلى - جيل سلمـاوى وبطلته زهرة - جـيل الثورة الذى زلزلت الأرض تحت أقدامه ، فكانت الواقعة [و«الوقعة كانت جامدة أوى» كما تقول زهرة] - فى حالة هذا الجيل ، كانت الساعة التى لا تهون ، هى «ساعة العـمل الثورى» ، التى «دقت» ذات صباح بعيـد فأيقظتنا ، وبرقت بوهج باهر - ربما أعـمى العـيون - لكنـه حفـر الحلم فى وجـداننا بلهب الحريق ، وترك فى الروح ندوباً عنيدة غائرة ، حين أنطفأ إلى الأبد .

وأما الموضع الذى لا يهـون أبداً ، فهو أرض النيل - مـصر التى في خاطرى وفى دمى - أرض اللوتس والياسمين ، حـتى وإن حرموا الشمس والهـواء ، حتى وإن ارتحل النرجس والسـوسن إلي الصـحراء القـاحلة ، وغـرقـوا فى أبيـار الزيـت الأسـود ، وتكفنوا فى الـتلافـيف والجـلابيب البيضـاء ، حتى وإن تسربل النور بعباءات الظلام ، وارتدى العـدم مسوح الرهبان ، وسارت الأشباح بيننا نهاراً .

ولأن عرض **الجنزير** اقتنص نبض تلك «الساعة» الغالية - رغم سكون ساعة الحائط ، فوق المدفـأة الباردة على خشبة المسرح - كما اقـتنص عبير ذلك «الموضع» الذى لا يهون - رغم الزهور الذابلة ، والـفازات الخاوية ، وجسـدهما فى تكوين فنى بديع ، عـبر تقنيات الموسـيقى والشعـر - لهذا وقعت أسيرته . بات الجنزير بالنسبة لى شركاً لا فكاك منه - شركا حريريا رائعاً تشدنى خيوطه السحرية الناعـمة ، وسط زحمة الحياة ، أينما كنت ، فأعاود الذهاب المرة تلو المرة .

لم يعد الأمر مجرد متعة فنيـة [رغم إيمانى بقيمة اللذة الفنية البحتة] ، أو رغبـة فى التمـحيص النقـدى الدقيق [على ضـرورته] ، أو فى اختـبار الانطباعات الجمالية الأولى ، أو فى قياس ذبذبات أجهزة الاستقبال والتلقى لدى العبدة لله والجمهـور من يوم إلى يوم . أجدنى أحياناً أخادع النفس ، وأراوغ الإحساس بالواجب ، فأتعلل بأسباب واهية ، لأبرر لنفسى الذهاب إلى العرض ، رغم المشاغل الملحة التى تحاصرنى . يوماً أقول لنفسى : لنر هذا المساء إذا كانت حرارة العرض وتوهجـه بالأمس مجرد صدفة ؛ ويوماً

أقول : فلنقارن انفعال الجمهور بالمشاهد الساخنة بين الأمس واليوم ، أو فلندرس جيداً مرة أخرى تفاصيل الديكور والحركة . مرة أذهب لأرى إذا كان خالد النبوى سيتذكر أن يخلع طاقيته البيضاء - طاقية الأخفاء والتغييب- عند التحية الختامية ، ومرة لأتأكد أن ماجدة الخطيب قد تخلصت من ذلك التعلثم البسيط ، الذى يعكر صفو أدائها الجميل ، ومرة لأرى إذا كان إيقاع التقاطع اللغوى الساخر بين مدبولى وخالد النبوى ، بعد وصول نبأ فشل المفاوضات ، قد انضبط أخيراً .

تتعدد الأسباب ، وتتغير من يوم إلى يوم ، لكن النتيجة واحدة . وكم من مرة قيل لى : «إنتى مش شفتى المسرحية خلاص؟» أجل ، «قرأتها» ، قرأتها فى صورتها الأولى والثانية ، وسبرت أغوار بنيتها الفنية ، و«شفتها» مرات ومرات . ولكن ، أين «الخلاص»؟

ماذا أفعل حيال زهرة ، وقد استحضر فيها سلماوى جزءاً عزيزاً من نفسى ومن الماضى ، وملامح عديدة من رفيقات الصبا والزمن الجميل ؟ كل مساءٍ تنادينى زهرة ، وقد تجسدت حضوراً محبباً دافئاً فى ماجدة الخطيب ، تدعونى إلى صالة بيتها المريحة الرحبة ، الأنيقة فى بساطة ، لنستدفئ معاً بحديث الذكريات ونشتبك فى مناوشات فكرية مرحة ، ثم نتباحث بعدها فى أمور الأبناء والبنات - ذلك الجيل العجيب المُحيِّر . تحدثنى عن ابنتها ياسمين ، فأحدثها عن ابنتى سارة ، وتلتقى الابنتان فى عزة بهاء ، ذات الوجه الصبوح ، والصوت الرائق الواثق ، والإحساس

المقنع الهادىء والطلعة البهية . وتحدثنى ماجدة الخطيب عن ابنها الخيالى أحمد ، وشقيقه الروحى محمد ، فأحدثها عن كل «الأحمدات» ، و«المحمدات» ، والأبناء الذين عرفتهم فى قاعات الدرس وخارجها ، ورأيتهم يتخرجون من الجامعة أو الأكاديمية ، فيحالف الحظ بعضهم ، والبعض يضيع فى بحر الحياة .

تقول لى ، إن محمد وأحمد قد ضاعا فى **الجنزير** ، فأقول لها إن وائل نور وخالد النبوى - وكانا من أبنائى فى معهد الفنون المسرحية - قد تألقا فى **الجنزير** ، وأفلتا فى الحياة من شراك التعصب وفخاخ الإحباط . تقول إن ابنتها نرجس ، قد اغتربت وتحجبت ، فأقول : ورغم ذلك انجبت الداليا والسوسن فى الجدب المترامى ، وأحكى لها عن شقيقة غالية ، احتفظت بخصب طمى النيل وسط الصحراء . تحدثنى عن أبيها الوقدى المقعد ، السابح فى أطياف ثورة ١٩١٩ ، فأحدثها عن أبى الراحل ، الذى لم أفهم دموعه ونشيجه فى باكر الطفولة ، يوم خروج الملك ، وظننته حزيناً ، حتى أفصح لى حضنه الرحيب عن فرحة تحقق المستحيل . أقول لزهرة الخيالية معزية : إحمدى ربنا . مازلت تسمعين صوته وتلمسين يده ، واتذكر قصيدة للشاعر «تنيسون» [يعرفها سلماوى جيداً ، فقد درسناها معا فى الجامعة] ، يقول فيها :

أين منى لمسة اليد التى راحت

ورنه الصوت الذى صمت ؟

قد ينعى الأب مدبولى ضياع بعض التقاليد البالية ، وينتقد جرأة الفلاحين والخدم فى الرد على الأعيان والأسياد . لكنه يا عزيزتى زهرة ، وفدى ، وابن جيله ، ومرحلة مبكرة من الكفاح . وهو طيب حنون على أى حال ، وقادر على التسامح والتفهم .

عند هذا الحد ، تغمغم زهرة : أجل . علينا أن نتسامح وأن نتفهم ، وتضيف ، على لسان سلماوى ، بصوت ماجدة الخطيب :

«المهم إن الواحد يتفهم الآخرين . وأنا طبعاً متفهمة ، لكن . . لكن موش فاهمة . . وفى النهاية طبعاً ، كل إنسان حر فى حياته » . وأمام هذه المعضلة – معضلة ضرورة التفهم مع استحالة الفهم ، وضرورة الحوار مع استحالة التفاهم – تتوقف زهرة عن الحديث والتساؤل ، وتستغرق ذاهلة فى تأمل فداحة ما آل إليه الحال .

وهكذا ، ومرة بعد مرة ، تحول التذوق الفنى ، والتأمل النقدى الموضوعى ، إزاء **الجنزير** ، فى حالة العبدة لله ، إلى اشتباك وجودى حميم ، حوّل العرض بدوره ، إلى نص «مفتوح» [بالمعنى الذى طرحه رولان بارت] – نص أعود إليه المرة تلو المرة ، وأرى فيه كل مرة شيئاً جديداً ، بل وأحمله معى إلى البيت أحياناً – بكل مفرداته وأبطاله – لنستأنف الحوار ، ويالها من صحبة طيبة فى ليالى الشتاء .

لكن متعة هذا الاشتباك الوجودى الحميم ، مع عرض **الجنزير** ، لم تكن لتتحقق ، لولا أن سبقها اشتباك وجودى آخر ، وتلاحم فنى حاد ،

بين فنانى العرض ، وفى مـقدمتـهم جلال الشرقاوى ، من ناحـية ، وبين المؤلف ونصـه من ناحيـة أخرى . وقـد حـمل النص المعدّل ، الذى نشـر حديثـًا تحت عنوان **الخنزير** (بدلاً من العنوان الأصلى ، **الزهرة والخنزير**) ، ثمار هذا الالتحام الفنى ، فجاء أكثر قوة من الناحية الدرامية ، وأشد جرأة وصراحة فى مواجهته الفكرية للإرهاب . ولعل أهم التعديلات التى أجراها سلماوى ، هى تغيير هوية الجماعة التى تحرك محمد ، من عصابة إجرامية عادية ، فى النص الأصلى ، توهمه بأنها جماعـة دينية ، إلى جماعة دينية متطرفـة حقيقـية ، يحكمها أمـير حقيـقى لا وهمى ، فى النص المعدّل . واستـتبع ذلـك بالتالى ، تغـييـر هوية المطلوب الافراج عنه ، من نـصاب مـخـتلس ، ولص عـادى ، إلى مـجـمـوعـة من الإرهابـيين الدينيين ، المحتجزين بسجن الاستئناف ، على ذمة إحدى قضايا أمن الدولة .

وقد ترتب عـلى هذا التعديل الرئـيسى ، بالطبع ، أن أعـاد سلماوى كتابة اللوحة الأخـيرة فى النص ، فحذف الاكتشـاف الميلودرامى الضعيف لحقيقة العصابة ، وما يستتبـعه من إصرار عبثى متعنت ، من جانب محمد ، ينتهى بمصرعه على أيدى الشرطة ، واستبدله بمشهد جديد ، يلى المكالمة التى يتلقى خلالهـا محمد خبـر فشل المفاوضات ، والأوامـر الجديدة بقتل الرهائن تباعـاً ، للضغط على أجـهزة الأمن . وفى هذا المشهـد الجديد ، يتســابق أفراد الأسرة لـفداء بعضـهم البعض ، فيـحتـدم الصراع فى نفس محـمد ، بين نوازعـه الإنسانية ، وبين الأوامـر الوحشـية التى ينفـر منها

بالفطرة . ويفضى التأزم إلى تحول درامى ، يتسق مع مقدمات الشخصية ، إذ يقرر محمد نبذ الإرهاب ، والانشقاق عن الجماعة ، وتسليم نفسه لقوات الأمن التى تحاصر البيت . لكن هذا التحول الإيجابى ، لا يفضى إلى نهاية إيجابية ؛ فالأمر ليس بهذه البساطة ، كما يقول منطق المسرحية ، و«دخول الحمام مش زى خروجه» ، كما يقول المثل الشعبى . إن الحصار المضروب حول هذا البيت الجميل - رمز مصر - وحول ساكنيه ، ليس مجرد حصار مادى خارجى ، يمكن الفكاك منه بقرارات فردية . فالقراءة المأساوية للواقع، التى تقدمها المسرحية منذ البداية ، على مستوى التشكيل الفنى والحوار ، تقول إن الحصار قد تسلل إلى الداخل كمرض خبيث ، وبات حصاراً معنوياً ، متعدد الأوجه والأبعاد ، يعوق تواصل البشر ، وتواصل الماضى بالحاضر ، ويكبل حرية الفعل والفكر والحلم ، والحركة السياسية والاجتماعية ، ويكاد أن يكبل النور والهواء . إنه حصار فكرى وسياسى واقتصادى ، حصاده الضياع والاغتراب - الاغتراب المادى والمعنوى ، إلى الصحراء أو إلى غيبوبة المخدر ، كما هو الحال مع نرجس وأحمد ، أو الاغتراب إلى الماضى البعيد ، فى حالة الجد المقعد ، الذى كاد أن يفقد تمامًا القدرة على السمع والإبصار ، أو الاغتراب إلى الفكر السلفى المتطرف، فى حالة محمد ، أو الاغتراب عن الحلم والأمل ، فى حالة زهرة وياسمين . وقد جسد سلماوى كل حالات الاغتراب هذه ، على مستوى الرمز ، فى زهرة اللوتس ، التى تُنتزع من طينتها ، وتُحاصر فى فازة ، بعيداً عن الشمس والهواء ، فتذبل وتموت .

وتتخلق حالة الحصار الخانقة هذه فى المسرحية ، وكل ما يستتبعها من معانى الاغتراب ، ليس فقط من خلال التوظيف الاستعارى المكثف لكل المفردات الواقعية ، من الشخصيات إلى الملابس والديكور والحوار ، بل أيضاً من الإلحاح فى بنية النص ، على ثنائية الحضور / الغياب - تلك الثنائية التى تشير إليها زهرة صراحة ، فى حديثها عن السد العالى ، حين تقول : «الجسم موجود ، لكن المعنى . . .» . إن الغائبين فى هذه المسرحية (الأب - سعد زغلول - الجماعة الإرهابية - الأمير - الواد فتوح الملك - الأخ مصطفى - قوات الأمن - مكتب وزير الداخلية - نرجس) أكثر حضوراً من الشخصيات الحاضرة أمامنا جسداً على خشبة المسرح ، فهم القوى الحقيقية المحركة لهذه الشخصيات ، والمسيرة لها ، والمتحكمة فى مصائرها . إن نرجس الغائبة ، المحجبة ، المغتربة إلى بلاد النفط - كحال غالبية جيلها - جيل النكسة الذى فر إلى الصحراء - هى السبب المباشر وراء دعوة زهرة للإرهابى محمد - المتنكر فى زى المنقبات الأسود - إلى البيت . ولذا ، فهى مسئولة ، وإن لم تقصد ، عن حالة الحصار : الحصار المادى لبيت زهرة ، على المستوى الواقعى ، والحصار المعنوى للوطن ، الذى بدأ مع النكسة .

وكما تستدعى نرجس (الغائبة جسداً / الحاضره روحاً) حضور محمد (الحاضر جسداً / الغائب روحاً وعقلاً) فى البداية ، تنتهى المسرحية - فى التعديل الجديد - باقتحام قوى الإرهاب العمياء للبيت ،

بأوامر من الأمير الغـائب ، واشتباكها مع قوات الأمن المركـزى ، والنتيجة طبعاً ، هى خراب البيت وكل الديار .

لقد عـمقت هذه النهـاية الجديدة - إلى جانب سـخونتـها المسرحـية الواضحـة - من معنـى ودلالة حالة الحـصار ، والقت بجـانب كبـير من مسئوليته على عاتق قوى القهر السياسى ، والحكم العسكرى الدكتاتورى ، بل ووحدت أصحـاب الجلابيب البيضاء ، والبـدل العسكرية السوداء ، فى قوة قهر واحدة ، تتبنى نفس منهج التفكير الأحادى المتعنت ، ونفس منطق القوة الغـاشمـة . وغنى عن الذكر ، أن الأبيض والأسـود وجهان لـعملة واحدة ، فهما ليسـا لونين ، بل نفى لكل الألوان - أى رفض للاختلاف .

وقد مهد العرض لهذه الدلالة منذ البداية ، فى ملابس محمد ، الذى يرتدى نقاباً أسود فوق جلباب أبيض ، ثم عـاد ، قبل النهاية بصفحات ، ليؤكدها وينبه المتلقى إليها ؛ ووظف فى هذا ، تداخل الأصوات ، وتقاطع الماضى مع الحاضر ، مما يفضى إلى مفارقات ساخرة . فحين يصيح «مكبر الصوت : قوات الأمن محاصرة البيت من كل ناحية». يقول أمين (الجد)، مستـرسلاً فى ذكرياته، عن المظاهرات التى اشـتعلت بعد فشل المـفاوضات بين سعد زغلول والإنجـليز : «اقتحمـوا علينا الجامعة قبـل ما نخرج . كنا لسه طلبة شباب ومايهمناش - حـاصرناهم فى مدرج مدرسة الحقانية» . . ثم يضيف ، فى تقاطع آخر : «طلبنا منهم يفرجوا عن زملائنا اللى اتقبض عليهم قـدام بيت الأمة وإلا موش حـانفك عنهم الحصار» . وبعـد حديث

زهرة إلى مكتب وزير الداخلية ، لتطلب فك الحصار عن البيت ، يقول : «فتحوا علينا النار . الرصاص بقى زى المطر نازل يرف» .

وكما انهال الرصاص على الجد أمين وزملائه داخل الجامعة فى الماضى ، ينهال الرصاص فى نهاية المسرحية - رصاص الإرهابيين وقوات الأمن - لا على بيت زهرة وأهلها وحدهم ، بل علينا نحن المتفرجين أيضًا . لقد حرص جلال الشرقاوى ، ومصمم الديكور ، صبرى عبد العزيز ، على وضعنا منذ البداية داخل البيت ، فى قلب حالة الحصار ، وفى مواجهة القوى الغاشمة ، الرابضة فى الخارج ، فامتد الديكور الواقعى الأنيق على جانبى المسرح ، خارج فتحة البروسينيوم ، فى انفراج يرسم خطين وهميين يحتضنان الصالة ، ووضع صبرى عبد العزيز باب الشقة ، المفضى إلى الخارج ، فى منتصف خلفية المسرح ، فى مواجهة الجمهور تماماً ، بحيث حين اندفع الإرهابيون وقوات الأمن إلى الداخل فى النهاية، وهم يطلقون وابلاً من الرصاص ، بدوا أشبه بشلال هادر ، يندفع نحو الجمهور ، خاصة ، وقد جعل الشرقاوى ممثليه يواجهون الباب مثلنا ، وظهورهم إلينا .

ولعل الشىء الوحيد الذى يعيب هذه اللوحة النهائية المثيرة ، التى صمم حركتها عبد الله مراد ، هو بعض الحركات البهلوانية الهوائية المفتعلة، وتأخر دخول قوات الأمن بعد الإرهابيين مباشرة ، ولو للحظات.

ولأن الدكتور صبرى عبد العزيز فنان مسرحى أصيل ، وليس فناناً تشكيلياً فحسب ، لم يكتف بأن يقدم لنا ديكوراً واقعياً دقيقاً ، يريح العين ويبهج النفس ، كما يتسق تمامًا مع شخصية زهرة ، ونوعية ثقافتها ، ويفصح عن خلفية الأسرة الاجتماعية ، وحالتها الاقتصادية ، بل حرص فى تفاصيل عديدة ، وفى التوزيع العام للمنظر المسرحى ، على تعميق دلالات العمل وإبرازها . فهناك جدران الصالة ، التى تحمل فى تصميمها ملامح فرعونية وعربية فى آن واحد ، مما يؤكد شخصية المكان ، باعتباره رمزاً لمصر كلها . وهناك البيبلوهات (أو تماثيل الزينة) ، القابعة خلف زجاج مكتبات الحائط ، وكان معظمها لطيور أو خيول ، فبدت رموزاً لمخلوقات تنتمى إلى الفضاء المفتوح ، تجمدت ، ورحلت عنها الحياة ، حين سجنت فى بيوتها الزجاجية - تماما مثل زهرة اللوتس . ويتكرر هذا التراسل البليغ ، بين مفردات المنظر المسرحى ، فى ذلك الحوار الصامت ، الذى ينبثق من المواجهة الحادة الواضحة - على جانبى المسرح ، فى المقدمة- بين البيانو المغلق الصامت ، الذى تعلوه صورة الأب الراحل ، من ناحية ، وبين المدفأة الباردة ، التى تعلوها ساعة الحائط الساكنة ، من ناحية أخرى . ويفصح هذا الحوار ، الذى يتحقق على مستوى الرؤية ، فيما يفصح، عن النسيج الشعورى لزهرة ، وأحزانها الدفينة ، وعن رحيل الدفء والنغم ، وضياع طعم الأيام ، ومعنى الزمن ، بعد رحيل الزوج .

وقد استغل جلال الشرقاوى ، فى تصميمه لحركة الممثلين ، هذين الجانبين ، بذكاء فنى نافذ ، فكانت حركة الجد المشلول ، على كرسيه

المتحرك ، تبدأ دائمًا من غرفة نومه ، وتنتهى دائماً إلى جوار البيانو ، تحت صورة الأب ، مروراً بمنتصف المسرح ، فيما يشبه الدائرة ، ليؤكد ارتباط الجد بالأب ، وثورة ١٩ بثورة يوليو . أما حركة خالد النبوى ، التى تشكلت فى مجموعها من خطوط مستقيمة ، طويلة حادة ، بعرض المسرح [باستثناء حركته الدائرية المحمومة ، كالثور الهائج ، وهو يحكى لياسمين عن نشاطه الإرهابى] ، فكانت دائما تحمله ، فى لحظات العنف والضراوة، إلى الجانب المقابل ، بجوار المدفأة الباردة ، فكنا نرى فى أحيان كثيرة ، الجد (ثائر الأمس) ، فى مواجهة حادة مع حفيده الروحى ، ثائر اليوم ، وكم من معان مريرة ساخرة ولّدتها هذه المواجهة ، دون حاجة إلى الكلام. وقد ترتب على تجاور خالد النبوى المتكرر للمدفأة ، فى لحظات العنف والتهديد ، والعناد اليائس ، أن تحولت المدفأة المطفأة تدريجياً، إلى رمز لأمه الغائبة ، التى حرمته حنانها حين رحلت ، فدفعته إلى أحضان الجماعات بحثا عن الدفء . ولذلك ، نجده يختار الكرسى القريب من المدفأة ، ليقيد إليه زهرة بالجنازير . أما فى لحظات التقارب والصفاء والدعة، فكنا نجد محمد / خالد النبوى ، دائمًا على الجانب الآخر ، بالقرب من البيانو ، وصورة الأب ، حيث موضع الجد المفضل . فى هذه المنطقة (يمين المسرح من وجهة نظر المتفرجين) ، وضع رأسه على كتف زهرة ، وحكى لياسمين عن طفولته ، وأطعم الجد بيده . حقاً ، إنه يتلقى تعليمات «الأخ مصطفى»- حلقة الوصل بينه وبين الجماعة – فى هذه

المنطقة ، لكنه سرعـان ما يحمل التليفون إلى الجـانب المقابل من المسرح ، حيث المدفأة المطفأة ، ليلقى بتـهديده إلى مكتب وزير الداخلية . كذلك ، ما أن يتلقى أوامـر قتل أفراد الأسـرة تباعاً ، حـتى نجده يندفع إلى ناحـية المدفأة الباردة ، ليجلس بجوارها، قبل أن ينهار باكياً على الأرض .

وامتدت عناية جلال الشرقاوى برسم الحـركة الدالة البليغة ، إلى بقية أبطاله ، فخلت حركـة وائل نور من الخطوط المستقيمة بصـورة شبه تامة . فباستثناء انـدفاعه المحموم الأعمى ، فى خط مستقـيم ، تجاه باب الشقة ، حين احتاج إلى جرعة المخدر ، اتخذت حركته شكل الأقواس اللينة حيناً، والزجزاج الرجراج حيناً ، والدائرة الضيـقة المترنحة فى قليل . وكانت فى كل الأحيان ، تنضح بالتذبذب والتردد والتوهان ، لكنها تشى أيضًا بطبيعة طيّعـة سمحة ، تخـلو من العنف والتزمت . أما حـركة عزة بهاء ، فـقد تجنبت تماماً مـنطقة المدفأة البـاردة والساعة السـاكنة ، وكان مـركزها الدائم منطقـة البـيـانو وصـورة الأب . وخلت حـركـة عـزة أيضـاً من الدوائر والمنحنيات (مما يشى بصراحتها ، واستقامة فكرها ، واستقرارها النفسى) ، لكن خطوطهـا المستقـيمة ، تميـزت بالخفـة ، والخلو من الحدة ، باسـتثناء اندفاعها من غرفـتها فى خلفية المسرح لإغاثة أخيها ، ثم عـودتها الغاضبة إليهـا ، بعد اصطدامها العنـيف مع محمد . والحق إن وضع غـرفة الأبنة والابن فى عـمق المسرح ، بجـوار الباب الخـارجى ، كان لفـته ذكيـة فى العرض ، حـملت دلالة تهميش الجـيل الجديد ، واقتـرابه المقلق من قوى الحصار الرابضة خلف الباب .

وفى حالة زهرة - أو ماجدة الخطيب - حـرص جلال الشرقاوى على حركة تتمتع بحرية واضحة ، وعفوية مقصودة ، لتعبر عن ألفة حقيقية مع المكان ، وانتمـاء أصيل إليه . ويكـفى أن نذكر المشهـد الأول ، الذى تمتد حركة زهرة فيه إلى كل مكان على خشبة المسرح ، فكأنها تحتضن كل جزء وركن فيه ، وتعلن انتماءها إليه ، وتوحدها معه .

وقد كافـأ الممثلون مخرجهم على عنايتـه الفائقة بجماليـات الحركة ، والإطار المحـيط بهم ، فقـدم كل منهم أقـصى ما عنده من فن وإخـلاص وموهبة ، وتنافسوا جميعاً فى العناية بالتفاصيل الدقيقة لأدوارهم وأدائهم، دون أن يقـودهم هذا إلى التـضـحـية بالتـناغم الكلى للأداء ، من حـيث الإيقـاع، واتساق درجـات الأصوات ونبـراتها ، وردود الأفـعال ، سـواء بالحركة أو الكلمة أو الإيماءة ، أو انعكاس الاحـساس فى الوجه والجسد . ولقد ذكرت ماجدة الخـطيب وعزة بهاء فى بداية هذا المقال ، لكنى أود أن أضيف هـنا ، أنه بعد الأيام الأولى ، تخلصت مـاجدة الخطيب تمامـاً من التوتر العام الذى شاب أداءها فى البدايـة ، وامتلكت ناصية دورها تمامًا ، وضبطت إيقاع الحالات المتبـاينة للشخصية ضبطاً دقيقـاً ، فأصبحت تنتقل بينهـا فى حرية وثقة ، بـتمكن الفنانة الأصـيلة . والحق أن عودة مـاجدة الخطيب إلى المسرح ، مكسـب كبـير وقيّم . فهى ممثلة مثقفـة ، حساسة ، قديرة ، وحـضور ناضج ، ومبـهج ، أينما حلت . لقـد جسدت مـاجدة الخطيب زهرة كما تخيلتها تمامـاً وأنا أقرأ النص ، فأصبحت صديقتى دون

ان أعرفهـا . وتحقق نفس الاحســاس بالنسبة لعزة بهـاء ، التى لم أكن قد رأيتهـا من قبل - ولا حـتى على شاشــة التليفزيـون - فإذا بى أراها الآن وكأنها ابنة عـزيزة ، تجسدت فى صورة ياسمين . إن هـذه الممثلة الشابة ، تمتلك إلى جانب حسن الطلعـة ، موهبة وحضوراً يرشحـانها لأدوار أعقد واصعب ، تفجـر طاقاتها ، لتصبح من نجمـات المسرح المصرى الأوائل . وهى على صغر سنها ، تتمتع بنضج مبكر فى الأداء الصوتى ، خاصة فيما يتعلق بالنطق ومـخارج الألفاظ ، وتلوين النبـرة وضبط الطبقات . عليـها فقط أن تتخلى عن رغبتها الدائمة فى تغيير ملابسها من يوم إلى يوم ، وأن تلتزم بالأزياء التى يختارها المصمم التشكيلى للعرض مع المخرج .

أما وائل نور - الذى عرفـته طالباً مشـاغباً خفيف الظل ، فى مـعهد الفنون المسرحية منذ سنين - فقد أذهلتنى درجة نضوجه الفنى ، التى مكنته من أن يبـدع أسلوباً جديداً فى الأداء الكومـيدى ، لا يقلـد فيـه أحداً - أسلوب يسـتفـيد فى حـرص واع من التـراث الحركى والإيمائى والصـوتى العريض للكوميديا ، لكنه يمزج العناصر التى ينتقيها مزجاً متفرداً مبتكراً ، فتـخالهـا جديدة تماماً . كـذلك ، يمتلك وائل نور قوة فطريـة على جذب الانتـباه إليـه ، حتى وإن ظل سـاكناً تماماً ، وهى هبـة من الله . لكنه لا يرتكن إلى هـذه الهبـة فى تكاسل ، بل يضاعف من طاقتـها عن طـريق الانفعال الصادق ، والإيماءة المدروسة ، واليـقظة المتقدة لكل ما يدور حوله على خشـبة المسرح ، فكأنه فى حـالة انتباه دائم لأداء زملائه ، بحـثاً عن

إلهـام جديد لإبداعـه . وفعـلاً ، تمكن وائل من خلال هذه اليقظة ، من ارتجال «إفـيهـات» كومـيدية جـديدة ، دون الخروج عـن دوره أو الإخلال بالنص . بل على العكس ، ساهمت بعض هذه الاجـتهادات ، فى توليد مفارقات ساخرة صـارخة ، ساعدت على إبراز دلالات النص وتأكيدها . ومن هنا ، لم يعتـرض المؤلف والمخرج عليها . ولعله أبرز هذه الإفـيهات المرتجلة ، التى أضافها وائل ، هى حديثـه فى التليفون إلى أخته نرجس ، الذى وظف فيه بذكاء شديد ، حيلة كومـيدية قديمة ، هى التباس الهوية . فهو يبدأ المحادثة ، بمحـاكاة أسلوب خالد النبوى ، عند الحديث إلى «الأخ مصطفى» على التيلفون ، ثم ينتـقل إلى مخاطبة نرجس ، على أنها «الواد فـتوح المـلك» ، تاجر المخـدرات ، ويصـيح «إنت بتـعـمل عندك إيه فى السعـودية ؟ » ثم يدرك صوتها ، فـيلتبس عليه الأمـر أكثر ، ويسـألها : «نرجس ؟ انتى بتعملى إيه عنـد الواد فتوح ؟ هو أنت بتتعاطى ؟ » وحين تنتهى المكالمة ، وينقطع الخـط ، لا يضع السـماعة ، بل يظل ينصت إلى الإشارات الصوتية المتقطعة ، المنبعثة منها ، والتى تشير إلى انقطاع الخط ، ويعلق قـائلا : «هى صوتـها اتغـير كـده ليـه ؟ » . وإلى جانب القـيمـة الفكاهية العالية لهذه الجمل المرتجلة ، وكمية الضحك الهائلة التى تفجرها، يبرز هذا الارتجال الارتباط الوثيق الدال فى النص ، بين اغتراب نرجس إلى الصحراء ، مـن ناحية ، واغتراب أحـمد إلى عالم المخدرات ، من ناحية أخرى ، واغتـراب محمد إلى لوثة الجـماعات ، من ناحية ثـالثة . كذلك

يؤكد التعليق الأخير - الذى يوحد بين صوت نرجس وصوت الخط المقطوع- انقطاع الصلة بين نرجس وبيتها الأصلى [أوطنها وتراثها الحضارى المستنير] ، وعزلتها الأبدية فى صحراء النفط .

لقد أثبت وائل نور قدرته على الإرتجال الذكى فى هذا العرض ، لكنها قدرة عليه أن يتعامل معها بحرص شديد . فالارتجال نوع من الإبداع ، لكنه درب تحفه المخاطر ، وقد لا تسلم الجرة كل مرة . لكننى متفائلة فى حالة وائل على أية حال ، فهو فنان غيور على فنه ، حريص على موهبته ، ولن يغامر بهما ببساطة أمام المغريات ، أو هكذا أتمنى .

أما الابن الآخر ، الذى أبهجنى حضوره ، وأثلج صدرى ، فكان خالد النبوى ، الذى عرفته أيضاً كطالب فى معهد الفنون المسرحية، وشدت موهبته انتباهى ، حين قام بدور صغير فى عرض لمسرحية **رسائل قاضى اشبيلية** ، لألفريد فرج ، على مسرح السلام ، منذ ما يقرب من عشر سنوات . كبر خالد منذ تلك الأيام البعيدة ، وازدهرت موهبته ، وحقق تألقاً سينمائياً ، وشهرة واسعة ، حين قام ببطولة فيلم **المهاجر** .

واعترف إننى كنت أخشى على خالد من تجربة **الجنزير** ، بعد تألقه على الشاشة الفضية ، ليس فقط لأن السينما شىء والمسرح شىء آخر ، كما يعلم كل فنان تعامل مع الوسيطين ، ولكن ، أيضاً ، لأن دور محمد

دور شديد الصعوبة ، يتطلب توازناً دقيقاً حساساً بين جانبه الشرير وجانبه المأساوى ، ويعتمد على الانفعالات الداخلية ، والتعبير الصامت ، أكثر مما يعتمد على التصريح اللغوى ، عبر الحوار أو المونولوج . فليس بالمسرحية مونولوج واحد ، اللهم إلا مونولوج الجد ، الذى يتقاطع دائماً مع حوار الشخصيات . لقد كان هذا الدور تحدياً لخالد النبوى - تحدياً لفنه وقدراته وعلمه وخبرته ، وكان أيضاً تحدياً لتلك الأنانية الفنية ، التى لا يخلو منها ممثل أصيل ، وهى أنانية محمودة إذا دفعت الممثل إلى الإجادة والتفوق ، لكنها تصبح مهلكة غبية ، إذا جعلته يقيس أهمية الدور بعدد الجمل التى ينطقها ، أو الأفعال الصارخة التى يأتيها على خشبة المسرح وحسب . وقد واجه خالد النبوى تحدى الجتزير بيسالة الشباب ، وحكمة الفنان ، وذكاء المثقف الواعى ، وكانت أسلحته فى المواجهة: موهبته ، ودراسته ، وتجارب الماضى ، ومخزونه الإنسانى ، وتكوينه الرشيق المحبب ، الذى منحه الله إياه . لقد تمكن خالد النبوى ، بمعونة استاذه جلال الشرقاوى ، من إبداع نسق تعبيرى ، مركب دقيق ، يوظف طاقات العينين ، وعضلات الوجه والرقبة والأكتاف ، على التعبير المتنوع ، كما يوظف حركة الجسد ، والخطوة ، ودرجات الصوت وطبقاته . وبفضل هذا النسق التعبيرى الذكى، تحولت فترات صمت خالد ، إلى مناطق بليغة ، مشحونة بالمعانى. ولعل خالد ، واستاذه الشرقاوى ، قد استلهما فى صياغة هذا

النسق ، إلى جانب ستانسلافسكى ، كتابات بريخت حول الـ (Gestus) - أى مجموعة الحركــات ، أو الإيماءات ، أو النبرات البسيطة المنمطة ، التى تفعل فعل الإشــارة الدالة الواضحة ، على وضع الشخصيــة الاجتماعى ، والفئة الاجتماعية التى تنتمى إليها ، وعلاقاتها الاجتماعية - كنموذج لهذه الفئــة - بغيرها من البشــر ، وموقفهــا من العالم . والـ (Gestus) ، بهذا المعنى ، يمكن أن تصبح ، فى رأى بريخت ، أكــثر بلاغة وأقوى إفــصاحاً من الجملة المنطوقــة. وهذا ما حدث فى حالة النبــوى ، حين كان يخفض عينيه، أو يدير وجهه ، كلما ظهــرت ياسمين ، أو يمد لها يده بالتليفون ، على طول ذراعــه ، وهو يشيح بوجــهه بعــيداً ، أو حين كــان يدفع زهرة بالمسدس فى عنف فى كــتفها ، أو ظهرها ، أو يصــرخ فى ياسمين ، وقد انحنى بجذعه إلى الأمــام كثور هائج ، وهو يخبط المائدة بيده ، كــغضنفر شرقى أصــيل ، يشكم الحريم : «مــوش عاوز مناقــشة . . . مــوش عاوز مناقشة» . أو حين يحادث «الأخ مصطفى» على التليــفون ، بنبرة المتصوف المشبوب ، الذى يتهلل لملاقاة حــبيبه ويناجيه ، أو . . . أو . . . أو . . إن هذا النسق من الإشــارات الصوتيــة والحركيــة ، المنمطة الدالة ، يؤطر فى وضوح انتماء محمد إلى فئــات الشباب المتزمتين - الذين يطلق عليهم اسم «الصالحين» ، الذين التقى بهم فى الجامع الصــغير ، فى الزاوية الحمراء ، أو فى باب الشعرية ، والذين نجــدهم الآن للأسف ، فى العديد من الزوايا

والجوامع . ولأن خالد النبوى قد أجاد تنفيذ هذا النسق من الحركات والإيماءات النمطية الدالة - أى التى تشير إلى نمط اجتماعى بوضوح - كان تحرره منه فى لحظات تجاوبه مع الأسرة ، ذا وقع عميق مؤثر ، فكأن قناعاً قد سقط فجأة ، وتبدى الوجه الحقيقى لشاب وديع رقيق ، لا يزال يحمل ملامح الطفولة وبراءتها ، وآثاراً من خجل المراهقين . كان يبدو حينئذ ، كطفل ضائع ، وحيد ، معذب ، يهفو إلى حضن الأم ودفء الأسرة . كان من أجمل هذه اللحظات ، حديثة عن طفولته إلى ياسمين ، وهو يتعثر فى خجله ، ويميل بوجهه مبتسماً فى حياء ، ليتجنب نظراتها ، وهو يعبث بإحدى وسادات الكنبة، بينما يشى صوته بالبهجة والرضا ، والتلهف على الحديث . ومن أجمل اللحظات أيضاً ، اهتمامه المستتر بالجد ، الذى ارتسم على وجهه وهو يسمعه يرفض الطعام ، رغم أنه لا يراه («إذ كان ظهره إليه»)، ثم تسلله خلسة إلى الجد ، لإقناعه يتناول «نص الطبق» ، مقابل إعفائه من النصف الآخر ، والكذب على زهرة ، لإقناعها بأنه قضى على الطبق بأكمله . وأود أن أمضى فى ضرب الأمثلة على براعة خالد النبوى فى تجسيد دوره الصعب المراوغ . ولكن يكفيه أنه استطاع بأدائه الذكى المرهف ، أن يتسلل إلى قلب المتفرج دون ضجة أو صخب ، وأن يفرض نفسه على وجدانه وخياله ، وأن يثبت جدارته على خشبة المسرح ، كما أثبتها على الشاشة .

وقد أجلت الحديث عن الفنان العظيم ، عبد المنعم مدبولى ، حتى النهاية ، ليس فقط ليكون مسك الختام ، ولكن أيضًا لأننى أمام موهبة «بابا عبده» وحضوره الرحب الخصب ، ووجهه الحنون ، وصوته الطيب المتبسم ، أشعر بعجز النقد ، وكل الكلمات عن أن تفيه حقه ، أو أن تشرح وتفسر سر عبقرية هذا الحضور الطاغى ، الذى ما أن يهلّ ، حتى تنتعش الصالة بنشوة غريبة ، وتشيع البهجة فى جنباتها ، فترف الابتسامة على الشفاه ، وتصعد الضحكة إلى الحلق ، فى انتظار إشارته لتنطلق مجلجلة . حفظك الله لنا يا «بابا عبده» ، وأظلنا طويلاً بروحك الشابة ، وشقاوتك اللذيذة ، وأدائك السهل الممتنع ، «الغويط» فى مكره وحرفيته الباهرة . فوجودك يجلل هذا العرض البديع بالبهاء ، وينفث فيه نسائم طيبة ندية ، ويطبعه بمصرية خالصة ، لا نجدها إلا فى طمى النيل وروح الفكاهة المصرية - أبقاهما الله لنا وأبقاك .

وقد طال الحديث ومازال لدى الكثير . كنت أود الحديث باسهاب عن الإضاءة الماهرة فى هذا العرض ، وكيف أوهمنا المخرج أن المتحكمين فيها هم الممثلون ، عن طريق أزرار النور ، والأباليك التى تزين جدران الديكور ، والنجفة المدلاة أعلاه . وكنت أود التعليق على الملابس المختارة بعناية ، وتناسق ألوانها ، وثرائها الدلالى ، وعلى موسيقى جمال سلامة التى جاءت مناسبة وجيدة ، وإن طالت كفواصل بين المشاهد بعض الشىء ، خاصة بعد نهاية الجزء الأول ، الذى تعقبه استراحة . وكنت أود الحديث عن الواقعية بمفاهيمها المتعددة ، الخاطئة والصحيحة ، وعن جدل

لوكاتش وبريخت حول معناها وأسلوبها ، وعن تواريها عن المسرح المصرى طويلاً تحت ضغط دعوات التجديد والتجريب ، والمسرح الشامل ، وذلك الذى يستلهم التراث ، وغيرها من الدعوات ، وعن عودتها المنتصرة إلى المسرح ، بمفهومها الصحيح ، فى هذا العرض ، كقراءة عميقة للواقع المعاش ، تحيل الصورة الخارجية المألوفة للواقع ، إلى طاقة دلالية ، وشحنة رمزية متفجرة . وكنت أرغب فى تحية المؤلف والمخرج بحرارة مستفيضة ، على مغامرتهما بتقديم عرض يخلو من الاستعراضات ، التى باتت مفروضة علينا فى المسرح المصرى الآن ، وعلى ثقتهما بذوق المتفرج وعقله ، وبقدرته على الاستمتاع بالفن الجميل دون التوابل والبهارات ، وعلى إدراكهما الواعى بأن النجاح الفنى ، لا يعتمد على الصيغ المضمونة المألوفة ، أو الهرولة وراء الجديد والغريب دون مبرر ، أو على اختيار أسلوب دون غيره لأنه «موضة» ، أو على الحشو اللفظى والحركى ، وإنما يعتمد بالدرجة الأولى ، على فضيلة الإخلاص فى العمل وإتقانه ، أياً كان الأسلوب ، وعلى الموهبة الأصيلة ، التى لا تشقل نفسها بالزينة الفجة الممجوجة ، وإنما تعتنق شعار «خير الكلام ما قل ودل» ، فتمارس فضيلة الاقتصاد الفنى الصارم ، الذى يضمن رشاقتها وتألقها .

كنت أود قول الكثير ، لكن يضيق المقام . ولعل فيما قلت ، يكفى مؤقتاً ، لشكر كل فنانى عرض **الجنزير** ، على هديتهم السخية لنا ، ولمسرح السلام ، ومديره الجديد شاكر عبد اللطيف ، ولمسرح الدولة ، ورئيسه سامى خشبة ، فى بداية هذا العام الجديد .

هناء عبد الفتاح ..

وحفل مانيكان

كعـادة الورش الفنية الناجـحة ، التى يقدمـها مركـز الهناجر لشـباب المبدعين ، تمخضت ورشة السينوغرافيا ، التى أدارها الفنان البولندى يانوش ستوفسكى بمساعدة هناء عبـد الفتاح ، والمخرجة الشابة عفت يحيى، عن عرض مسرحى بديع ، يزهو بباقة من المواهب الشابة المتوثبة ، التى صقلها المران والتدريب ، فـتوهجت وتألقت ، وبات أداؤها قيـمة جماليـة تضاف إلى جمـاليات السينوغرافيا المبتكرة ، والتصـميم الحركى الدقيق (لابـتسام المصرى) ، والموسيقى التى أعدها عماد عـادل ، معتمداً على المقطوعة التى أهداها الفنان الـبولـندى ، يرزى سـاتافـسكى ، للعـرض ، إلى جـانب مقطوعات أخرى .

وبعـيداً عن المـضمـون الفكرى للنص ، الذى ألفـه البـولندى برونو ياشنسكى ، والذى يحمل رسالة اجتماعية وأخلاقية واضحة ، تعرى زيف وعفن الراسمالية الجشعة ، التى تقتل الانسان ، وتحيله إلى دمية ممسوخة ، أو ترس فى آلة ، يتمـتع عرض حفل مـانيكان بمذاق خاص ، تمتـزج فيه الدهشة والغرابة ، بالألفة والحنين - مذاق يحملنا فى قفزة سحرية سريعة،

سنوات وسنوات إلى الوراء ، ويتسلل بنا مرة أخرى ، دون وعى منا ، إلى عالم الطفولة الساحر ، بصدقه البرئ وخياله الجامح ، الذى لم يقولب بعد ، ومخاوفه المبهمة ، وقصصه الخرافية الممتعة ، المثيرة والمخيفة فى آن ، ونظرته المبتكرة إلى مفردات العالم .

أن الجزء الأول من العرض ، يستلهم فى أحداثه وجوه العام ، وتشكيله السمعى والبصرى ، ونهايته الكابوسية ، عالم هانز كريستيان أندرسن والأخوان جريم ، وكل قصص الأطفال العديدة ، التى تحكى عن العرائس والدمى ، واللعب التى تدب فيها الحياة ، حين ينام صاحبها ، وتبدأ نشاطها ليلاً ، داخل دواليبها المغلقة ، أو الحانوت الذى يضمها ، وتحيا حياتها السرية ، الحافلة بالمغامرات العجيبة . ومن منا لم يؤمن فى فترة من طفولته بأن للدمية إرادة ما ، وحياة ما ، ولغة خاصة ؟ فخيال الطفل، كالخيال الشعبى البكر ، مبتكر ومتحرر ، لا يعرف الحدود والفواصل ، وتقسيمات الأجناس والأنواع . أضف إلى ذلك إن الدمية، التى تحاكى الشكل الآدمى ، تحمل دائماً - ومنذ أن صنعها الأنسان على صورته - هالة من الرهبة الغامضة ، فكأنها جسد يمكن أن تدب فيه الروح فى أية لحظة . وربما لهذا ، استخدمت كثيراً فى السحر ، بل كان من يقتنى الدمى فى أحيان - إبان موجات التطرف الدينى العنيفة ، التى أجتاحت الغرب فى القرون الماضية - يتهم بممارسة السحر ، فتقوده الدمية إلى المحرقة .

لكن الدمية الخشبية ، حين تحاكى الأنسان فى حركتـه ، بإرادة خفية فـيهـا ، تتحـول (خاصـة إذا كـانت بالحجم الطبـيـعى) إلى مسخ شـائه جروتسكى ، يثير الضحك والخوف معاً . وينجح الجزء الأول من العرض، فى أقتناص هذه الحالة الشعورية ، بمسحتـها الكابوسية ، من خلال الحركة والديكور ، والأضاءة والملابس والموسيقى . وتصل هذه الروح الجروتسكية إلى ذروتهـا ، حين تـقـوم الدمى (المانيكانات) ، بـفـصل رأس رجل عن جسده، لأنه اقتحم عالم الدمى خطأ .

وفى الجزء الـثانى من العـرض ، تتكرر بصورة مـعكوسة بنيـة الجزء الأول ، التى تقـوم على التناقض والتقـابل بين عالمين (عالم الـدمى وعالم البشـر) ، أحدهمـا حاضر والآخـر غائب ، وعلى أقتـحام فـرد ، ينتمى لأحدهمـا ، للعالم الآخـر ، وما يتـرتب على ذلك من مفـارقات . وإذا كانت مفارقة الدمية التى تحاكى الأنـسان فى مشاعره وسلوكه ، هى محور الجزء الأول ، فإن محور الجزء الثـانى ، هو مفارقة الإنسان ، الذى يخفى خلف مظهـره الخادع ، خواء الدمـية وجـمودها ، وخلوها من الآدمـية . وتتحد المفارقتان فى شخص بطل المسرحية ، أمجد عابد (الرجل المانيكان ، ذو الرأس الأدمى والجسد الخشبى) ، ومن خلال اتحادهما ، تبرز الدلالات الفكرية والرمزية للعرض ، فإذا بعالم المانيكان ، أكثر صدقاً وإنسانية وبراءة من عالم البشر .

وقد عمقت السينوغرافيا ، والأداء الصوتى والحركى للممثلين ، هذه الدلالات فى الجزء الثانى ، الذى تحلت واقعيته الظاهرة ، بمسحة كاريكاتيورية ملحوظة ، وهيمنت على خلفيته ظلال متضخمة للممثلين ، فبدا حفل المسيو «أرنو» ، الرأسمالى المستغل ، حفلاً شبحياً ، إذا قورن بحفل المانيكان ، فى الجزء الأول . فحفل المانيكان ، دار أمامنا فى مقدمة خشبة المسرح ، بل وأمامها أيضاً . أما حفل المسيو «أرنو» ، البشرى ، فغاب عن الأنظار وراء الخلفية التى تحد المنظر المسرحى ، ولم نر منه سوى ظلاله السوداء .

كذلك ، ساهمت الملابس مساهمة رئيسية فى إثراء دلالات العرض ، من خلال التقابل البليغ ، بين ملابس الدمى السوداء ، التى جعلتها أشبه بالظلال ، فى الجزء الأول ، وبين الظلال السوداء للبشر ، المحتفلين فى بيت «أرنو» ، فى الجزء الثانى .

ويحتشد العرض بمثل هذه المقابلات ، والتوازيات الجمالية الدالة ، البليغة ، بل ويندر أن تجد فيه مفردة جمالية مجانية . فهو بحق درس فى الفن المسرحى ، السهل الممتنع ، الذى يمتع الصغير والكبير ، المثقف والأمى ، الناقد والمتفرج العادى . وهو عمل يستحق بجدارة أن يعرض على أوسع نطاق ، ولفترة طويلة ، كنموذج للكوميديا الراقية ، الممتعة والموجعة معاً ، الجادة والمصطخبة بالضحك الذكى ، الرفيعة فى جمالياتها ، والشعبية فى بنيتها ومنابع إلهامها .

لقد كشف هذا العرض ، بالدليل القاطع ، عن جدوى تلك الورش المسرحية ، التى تهديها هدى وصفى ، مديرة مركز الهناجر ، على التوالى، إلى شباب المسرح المصرى ، بل وعواجيزه أيضاً . فكأنها ، على مدى الشهور والأعوام ، تصنع بصبر وأناة ، ومثابرة وجلد ، بنية تحتية جديدة للمسرح المصرى برمته ، وتسعى بحكمة متبصرة ، ووعى مستنير ، إلى إمداده بالدماء الجديدة ، التى من شأنها وحدها أن تحفظ له الحياة . لقد قدم لنا هذا العرض ، فى أمجد عابد ، ممثلاً موهوباً ملتزماً مدرباً ، ينتظره مستقبل عظيم ، إذا واصل التزامه ، وتفانيه فى الأتقان . كما أعاد تقديم وجوه شابة ، تابعنا بشغف تفتحها ، وازدهارها فى الهناجر ، فى العرض تلو العرض، مثل : هايدى عبد الغنى وشهيره كمال وإيمان سالم وحماده شوشة وخالد صالح ، وغيرهم كثيرون . ولا يتسع المجال لذكر أسماء كل طاقم الممثلين والراقصين والفنيين ، فعددهم يربو على الأربعين. لكنهم جميعاً أبدعوا وأخلصوا ، فأمتعوا وأثابوا ، بل وأعانوا مخرج العرض ، ومترجم نصه عن البولندية ، هناء عبد الفتاح ، على تقديم أفضل عرض له منذ عودته إلى مصر ، بعد سنواته الطويلة فى بولندا . فهنيئاً لنا به وبهم . ولا أعتقد إننا سوف نقبل من مخرج قدير مثقف ، مثل هناء عبد الفتاح ، عرضاً يقل جمالاً وامتاعاً عن عرض حفل مانيكان فى المستقبل .

نادية البنهاوى ..

وأشواق الروح

تندر فى مسرحنا المصرى ، الأعمال الفلسفية ، ذات الأبعاد الدينية ، التى تبحث فى علاقة الإنسان بالكون ، وبما وراء الطبيعة ، وتتخذ من آلام الإنسان الوجودية موضوعها ، وتبحث فى حيرة الروح وعثراتها ، وأشواقها إلى الخلاص .

ونص **الوهج** ، لكاتبته نادية البنهاوى ، واحد من هذه النصوص النادرة . فهو نص ينطلق من موقف ضياع رهيب ، وسط متاهة مظلمة ، يتطور إلى رحلة بحث عن منفذ للخروج ، عبر ميادين موحشة مقفرة ، وممرات ضيقة ملتوية ، تموج بالأشباح والأخطار ، وولائم الموت ، وتبرق أحياناً بوعود مخاتلة ، فتذكرنا بوادى ظلال الموت فى **المزامير** (٢٣ : ٤) ، أو فى **سفر أشعيا** (٩ : ٢) . وحين تصل «روى» (البطلة الباحثة عن الخلاص) إلى أعماق هوة اليأس - إلى أحلك ليالى الروح ، فى قول الصوفيين - وتحاصرها صور الفناء والوحشية ، وتتقطع بها السبل جميعها ، تلتقى بالمخلّص .

لكن المخلّص هنا ، يتبدى فى صورة جديدة . فقد أضناه جحود

البشـر ، وناءت روحه بما حملت من ذنوبهم ، وبات يتسـاءل عن جدوى تضحيته . وتتـوحد آلام المخلِّص ، بعـذابات الباحثـة عن الخلاص ، فى طقس فـرعونى - أو قل عـشاء أخـيـر - قوامـه الخبـز والجعـة ، وفطائر الزعـفران . ويقـيم النص تقـابلاً بديعاً ، ثـرى الدلالة ، بين هذا العشـاء الطقسى ، وبين ولائم الدم والنبيذ ، ولحوم البشر ، التى يحيا عليها سكان المتاهة المسوخون . ويسفر الطقس ، والجدل بين «روى» ومُخلِّصها ، عن انبلاج أمل جديد فى الخلاص ، يتمثل فـى المصباح ، الذى يذكرنا بمصباح علاء الدين ، ويحيلنا إلى عالمه ، والذى مـا أن يسطع نوره ، حتى تذوب «روى» فى وهجه ، فنتذكر قول أشعيا :

«الشعـب السالـك فى الظلمة أبصر نوراً عظيمـاً . الجالسون فى أرض ظلال الموت أشرق عليهم نور . (أصحاح ٩ ، آية ٢)

لكن النور هنا ، يشرق على «روى» وحدها ، تاركاً سكان المتاهة «فى الظلمة» ، فيـحمل تلاشيهـا فى الضوء دلالات مفارقة : هل كـان رحيلاً واحتـراقاً ، أم توهجـاً روحياً علـى طريق الخلاص ؟ ويدفعنـا السؤال إلى معاودة قراءة النص مرات ومـرات ، وفى كل مرة ، نعود بأسئلة جديدة . وربما كان هذا هو الهدف الحـقيقى للكاتبة : أن تدفعـنا إلى مساءلة النفس والحاضر والماضى ، وإلى مساءلة كل القيم والعقائد الموروثة الجامدة ، حتى يتحقق لنا الخلاص .

وتنبع قوة النص الدلالية ، وشاعرية تشكيله الفنى ، من الأرض الثقافية الخصبة ، التى ينطلق منها ويحيلنا إليها . فهى أرض تمتزج فيها الكلاسيكية والرومانسية والحداثة ، وترتوى من الفكر الصوفى والوجودى المتشكك معاً ، وترتكز على وعى سياسى عميق بالواقع ، وإلى مخزون الوجدان الجمعى الشعبى من القصص والصور والأساطير . ولم تكن هذه الأرض المثمرة لتتوفر لمسرحية **الوهج** ، لولا أن مؤلفتها قد مارست التمثيل المسرحى فى صباها الغض ، ثم درست الدراما اليونانية واللاتينية فى الجامعة ، ثم أبحرت فى عباب الدراما العالمية ، من شكسبير حتى بيكيت (الذى ترجمت له مجموعة من مسرحياته) ، إلى جانب دراستها المتعمقة للمسرح المصرى فى مرحلتى الماجستير والدكتوراه . وقد دعمت نادية البنهاوى ثقافتها المسرحية الواسعة ، بقراءات متعمقة ، فى مجالات الفلسفة ، وعلم النفس ، والدين والأسطورة ، إلى جانب ثقافة موسيقية رفيعة . لذلك ، جاء نصها - **الوهج** - كثيفاً ، متعدد المستويات ، يحيلنا فى آن إلى الكتاب المقدس ، والحواديت الشعبية الأصيلة ، وإلى الطقوس الفرعونية ، ومسرحيات العبث ، والفن السيريالى ، والتعبيرى . لكن بنية النص ، التى ترتكز على الصورة ، بقدر ما ترتكز على الحوار ، تستلهم روح الدراما اليونانية القديمة ، وتلتزم بدقة الكلاسيكية فى صفائها وانضباطها ، كما تستلهم أيضاً أسلوب البناء الموسيقى . أما نسيج النص ، فيشكل فى صوره المتوالية ، جواً كابوسياً خانقاً . فالمنطق الذى يحكم ترابط هذه الصور ، ليس المنطق العقلانى الاعتيادى ، بل منطق يقارب

نطق الحلم ، كما وظفه التعبيريون والسيرياليون ، سواء فى لوحاتهم ، أو نى أعمالهم الدرامية .

ولقد تصدى المخرج ، الفنان القدير ، عباس أحمد ، لهذا النص الجرئ المركب ، بشجاعته المعهودة ، وجسارته فى اقتحام الصعب ، فقبل المخاطرة بإخراجه - وهى مخاطرة جبن الكثيرون عن الإقدام عليها . وكنت أتمنى لو أنه احتفظ للنص باكتماله ؛ لكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه ، وللرقابة أحكام ! لكن يكفيه أنه حافظ على بعده الفلسفى ، وجوه الكابوسى ، ووجد العديد من المعادلات البصرية والصوتية ، والحلول المسرحية الموفقة ، لتحويله إلى عرض مسرحى مثير ومؤثر . قد نختلف معه حول بعض هذه الحلول ، وقد يؤرقنا المشهد الأخير ، الذى يترجم فيه تحول البطلة إلى وهج ، وتلاشيها فى النور ، إلى مجموعة من اللمبات الكهربائية الملونة ، التى تتعلق بأطراف حرملتها البيضاء . وقد يؤلمنا شكل المصباح السحرى ، ونتمنى لو انه استخدم مصباحاً زيتياً حقيقياً. . . وقد . . . وقد . . .

لكن هذه التفاصيل وغيرها ، لا تقلل من قيمة وتأثير الجهد المبذول ، سواء على صعيد الرؤية الإخراجية أو التنفيذ . لقد أصاب المخرج حين أختار قاعة عبد الرحيم الزرقانى ، بالمسرح القومى ، فضاءً لعرضه . فالعمل يتطلب جواً حميمياً ، يكفل للمشاهد الاستغراق الكامل فى عالم الكابوس المطروح أمامه ، والإحساس بأنه جزء منه ، وضائع مثل «روى» فى متاهة الحياة . وساهم ديكور الفنان ممدوح فهمى ، بمساعدة ملابس

وأكسسوار أنصـاف محمود ، وعرائس وأقنعة ناهد الرشيـدى ، فى تجسيد هذا الجو المخيف المشحون ، الذى عمقت من توتره الموسيقى الحية ، للفنان محمـد عزت . كذلك ، وفر المخرج للعـمل مجموعة بديـعة من الممثلين المخلصين ، الذين لازالوا يحتفظون بروح الهواية وعـشق أصيل للمسرح . فأدت الفنانة الجميلة ، سهيـر طه حسين ، دور البطولة بإحساس متوهج ، وشجن عميق ، وصدق شجى ، فأثبتت براعتها الفنية ، وأصالتها الإنسانية معـاً . وجمع الفـنان إبراهيم على حسن ، فى دور المخلِّص ، بين الـرقة والجلال ، بحسـاسية وإقناع . وكونت منى الشـريف (فى دور الخرساء) ، مع أشرف شكرى ومحمد حجاج ووائل همام ، فريقاً متناغماً ، جسد لنا، بصورة جـروتـسكية - مـضحكة ومـرعبـة فى آن - بشاعة سكـان المتاهة/ الحياة. أمـا الطفل أحمد مصطفى ، فـهو موهبة متـفتحة ، تعد بمسـتقبل كبير . والحق أن جميع المشاركين فى هذا العرض ، من مؤدين وفنيين ، قد أفصحوا فى أدائهم عن حب كبير للنص ، وقناعة عميقة بمعانيه .

وأخيراً ، فمن المفارقات المؤلمة ، على طرافتها ، أن مسرحية **الوهج** ، التى كان أسـمهـا فى البداية ، **الممر الضيق** ، كان عليـها أن تعـبر ممرات ضيقة، وطرقاً وعرة ، مثل بـطلتها ، لتصل إلى النور حتى تتوهج . وكم أتمنى الا تضطر المؤلفة الموهوبة ، نادية البنهاوى ، إلى مـعاناة هذه التجربة المريرة مرة أخرى ، فى أعـمالها القادمـة ، فهى مكسب حقيـقى للمسرح المصرى ، ولديـها نصوص أخـرى مازالت تقـبع فى ظلام أدراج المكتب ، تنتظر وعد الوهج .

ختاماً،

ومضة شخصية جداً

يوم أن خنقنى محمد سلماوى

المكان : كواليس مسرح محمد فريد (الحكيم سابقاً) ، فى شارع عماد الدين.

الزمان : ليلة ربيعية دافئة ، عام ١٩٦٤ .

المناسبة : مهرجان شكسبير ، الذى يقيمه قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة ، بالاشتراك مع معهد الفنون المسرحية ، رغم العداوة النقدية المستحكمة بين د. رشاد رشدى ، الذى يرأس المؤسسة التعليمية الأولى ، ود. محمد مندور ، الذى يرأس المؤسسة الثانية كعميد لها - وكانت عداوة من النوع الحميد ، الذى يرتكز على احترام متبادل بين الأطراف ، ويرحب بالجدل والاختلاف ، فيثرى الحركة النقدية ، خاصة فى مجال المسرح .

البداية :

كانت البداية ، فكرة «طقت» فى دماغ د. رشاد رشدى ، الذى كان يؤمن ويردد دائماً ، إن قسم اللغة الإنجليزية لا ينبغى إن ينغلق على دراسة الأدب الإنجليزى ، بل لابد وأن يلعب دوراً فاعلاً ومؤثراً فى الحركة الثقافية المصرية ، وأن يحاورها ويجادلها دوماً ، فى حيوية مثمرة . كان يقول

دائماً : أن طـالب قسم اللغـة الإنجليزية لابد وأن يضع قـدماً واحـدة فقط داخل القسم ، أما الأخرى فعليه أن يجاهد ليجد لها مكاناً فى ساحة الفعل الثقـافى . كان قـد أنشأ **مجلـة المسرح** ، وفتح أبـوابها لزملائه وتـلامذته لممـارسة النقـد والترجمـة ، وكان أيضـاً يدير مسـرح الحكيم ، فـقرر أن يجتذب تلامذته إليه كمؤديين وممثلين ، لا كـمشاهدين أو متفرجين فقط . ألقى بنا إلى ساحة العقل الدرامى والمسرحى فاشتعلنا بوقدة الحماس ونشوة المتعة - وربما كـانت أفضل وسيلة لتعـليم الدراما هى الممارسة على خـشبة المسرح .

عـهد الدكـتور رشـاد رشدى إلى الدكـتـور عزيز سليـمان بالإعـداد للمشـاهد التى سوف تقوم بالإنجليـزية من مـسرحـيات شكسبيـر وبتدريب الممثلين من الطلبة ، بينمـا تولى الدكتور رمزى مصطفى من مـعهد الفنون المسرحية المشاهد التى سوف تقدم بالعربية .

استقر الرأى بين منظمـى المهرجان على بضعة مشاهد من مـسرحيات **هاملت** و**عطيل** بالإنجليزية ، وبضعة مشـاهد من مسرحية **حلم ليلة صيف** بالعربية - وكان قد ترجمها إلى العربيـة محمد عنانى (وكان أستاذى وقتها ثم أصبـح زوجى فيمـا تلا من أعوام - وربما كـان هذا المهرجـان هو بداية الطريق الذى نتهى بنا إلى المأذون) .

بدأت البروفـات . وفى المرحلة الأولى كان الـتركيـز على الاستـماع المكثف ، المتكرر ، لتسـجيـلات لمسـرحيـتى **عطيل** و**هاملت** بأداء أعظم

الممثلين البـريطانيين ، مثل سيـر لورانس أوليفيـيـه وسير جون جليـجود .
كانت جلسات الاسـتماع تتم فى معظم الأحيـان فى بيت الصديق والزميل محمـد سلماوى فى الزمالك ، ثم بدأ توزيع الأدوار بين مجمـوعة الطلبة الذين تحمسوا للعمل ، وكانت تضم طـلبة من سنوات مختلفة ، بل وأيضاً إحدى المعيدات ، هى (الآن) الدكتـورة منى ميخائيل ، التى تدرس الأدب العربـى فى إحدى الجامـعات الأمـريكية فى نيـويورك . حضـر د. رشاد رشدى بعض هذه الجلسات معنا ، وحضر أيضاً توزيع الأدوار ، الذى جاء فى نهـاية هذه الجلسـات. كنت أنا شـخصـيـاً شـديد الحمـاس لأداء دور «إميليا»، وصـيفة «ديدمونة» ، خاصـة وأن المشاهد المختارة كـانت تتضمن مواجهتـها مع عطيل ، فى المشهد الأخير من المـرحية . كنت قد حفظت جميع الأدوار ، بما فيها دور عطيل نفسه ، من تكرار الاستماع للمسرحية، وكنت أرى أن أفـضل الأدوار ، هو دور عطيل ، لما فـيه مـن شعـر بديع مؤثر ، وجرعة دراميـة رهيبة . لكنى لم أحظى بالطبع بدور «عطيل» - ولا حتى بدور «إمـيليا» ، فقـد قرر الدكتـور رشاد رشدى أن أمـثل «ديدمونه» (وهو لو تعلمون ، دور عقيم سخيف ، كمعظم أدوار «الضحية البريئة») .
وعـهد د. رشـدى بدور «إميليـا» إلى منى مـيخـائيل ، مما زاد من حنقى وإحراجى - إذ كيف تقوم معيدة (قد الدنيا) بدور الوصيفة لطالبة فى السنة الثانية فقط (أى منعوصة ولم تطلع من البـيضة بعد) ؟ كانت حجة الدكتور رشـدى أننـى أنسب شكلاً لدور ديدمـونه - وكم كـرهت لـونى الأبيض وعيـونى الخضـراء فى تلك اللحظة . أما دور عطيل ، فـقد عـهد به إلى

سلماوى ، لطلاقته فى اللغة الانجليزية ، ولياقته التمثيلية - وذلك ، رغم أن التكوين الجسدى والثقافى لمحمد سلماوى ، كان أبعد ما يكون عن شخصية ذلك المحارب المغربى ، الصنديد والساذج فى آن واحد .

بعد توزيع الأدوار ، انتقلت البروفات إلى مسرح الحكيم ، ولكن ليس قبل قيامنا بزيارة تعارف إلى معهد الفنون المسرحية . هناك ، التقينا ذات صباح بمخرج الجزء العربى من المهرجان - الدكتور رمزى مصطفى ، وبمجموعة الطلبة المشاركين فيه ، وعلى رأسهم نور الشريف ، وهناء عبد الفتاح ، وكانا يتنافسان دائماً على الأولوية فى قسم التمثيل . لسبب لا أدريه ، تخلف نور الشريف عن المهرجان . وتوطدت صداقتى مع هناء عبد الفتاح ، ومازالت مزدهرة حتى الآن ، ومنذ ذلك الزمن البعيد . ولأننى أجيد العربية ، حيث أننى درست فى مدرسة شبرا الثانوية للبنات - وليس فى مدرسة لغات كما يعتقد الجميع - فقد اختارنى الدكتور رمزى مصطفى (بإيعاز من هناء عبد الفتاح) لأداء دور هرميا ، فى مسرحية حلم ليلة صيف ، وكان هناء يقوم فيها بدور ليساندر .

كدت أطير من السعادة ، وانغمست فى البروفات العربية والإنجليزية ، وكانت بداية عشق طويل للمسرح ، استمر متوهجاً حتى الآن . وأدركت أيامها ، إن التمثيل من أنبل وأثرى المهن التى عرفتها البشرية ، وأيقنت إننى لا أريد أن أكون سوى ممثلة مسرحية . ولكن هيهات . حال تفوقى الأكاديمى ، وظروف أخرى ، دون ذلك ، فغدوت ناقدة مسرحية - وهذا أضعف الإيمان .

الوسط :

كانت ليلة الافتتاح . وقفت أمام المرآة ، فى إحدى غرف الممثلين ، فى مسرح الحكيم ، أتأمل فى زهو ثوبى الأبيض ، وأشعر بالفخر لأنه نفس الثوب الذى ارتدته ليلى طاهر الجميلة ، وهى تؤدى دور ديدمونه فى العام الماضى ، أمام حمدى غيث ، على خشبة الأوبرا . كنت قد شاهدتها واحببتها ، وصفقت طويلاً لمشهد موتها ، الذى أعقبه تدحرج حمدى غيث أسفل الدرجات الهابطة من مخدعها ، أعلى المسرح ، إلى مقدمته . وليلتها ، مشيت من دار الأوبرا القديمة إلى منزلى فى شبرا على الأقدام ، لأننى خفت أن أستقل «تاكسى» وحدى ، فى الواحدة والنصف صباحاً . فى الغرف المجاورة والممرات ، كان الزملاء والزميلات يرفلون جميعاً فى ملابس مسرحية تاريخية فاخرة - كلها أعارها لنا مخزن ملابس دار الأوبرا القديمة (لأجل خاطر رشاد رشدى دون شك) . كانت النشوة تسيطر على المكان . ثم أزف ميعاد دخولى إلى خشبة المسرح ، لتمثيل المشهد الذى تستعد فيه ديدمونه للذهاب إلى الفراش ، وتغنى أغنيتها الحزينة ، عن شجرة الصفصاف ، بينما تساعدها إميليا فى تغيير ملابسها ، وحل شعرها (وكان شعرى طويلاً آنذاك) ، وذلك قبل دخول عطيل ليقتلها خنقاً .

الحدث الرئيسى المشهود والنهاية :

سار كل شئ على ما يرام . حلت إميليا شعرى ، وارتديت غلالة شفافة فوق الثوب ، واندمجت وغنيت ، رغم عنف إميليا فى تصفيف

(وشد) شعرى . وحين انصرفت ، تمددت على الفراش ، انتظاراً لعطيل ، والموت الأكيد.

لم أكن قد أبصرت سلماوى فى ثيابه المسرحية من قبل . دخل إلى خشبة المسرح ، وسمعته ، وأنا مغمضة العينين ، يلقى بالأبيات الرائعة ، التى تبدأ بجملة : «هذه هى العلة . . . الخ» . والحق أن لسلماوى صوت رخيم ، ونبرة مؤثرة ، ووعى رائع بإيقاعات الشعر الشكسبيرى . زاد اندماجى فى الدور ، وتحفزت للأبيات التالية . . . ثم اقترب من فراشى ليسألنى : هل أديت صلواتى - باعتبارى ديدمونه طبعاً . فتحت عينى . . تعثرت الكلمات فى حلقى وتحشرجت . كان سلماوى قد دهن وجهه بدهان أسود غميق ، لا يتناسب بأى صورة مع ملامحه الدقيقة الأنيقة . فشلت - رغم محاولاتى المستميتة للتوهم - أن أوفق بينه وبين المغربى الغيور ، خاصة حين رفع كفيه ، وتقدم بهما نحو رقبتى . ساعيتها ، تركزت جهودى فى مقاومة وكبت موجات الضحك الطاغية ، التى تلاطمت داخلى منذرة بالانطلاق . تركز همى كله فى امتلاك السكون ، فتمددت كجثة هامدة ، حتى قبل تلمس أصابعه رقبتى . أفقت من الجمود المضنى على تصفيق حاد . أدركت إننا نجونا . . . ونجح المهرجان ، وكانت ليله !

المحتويـــات

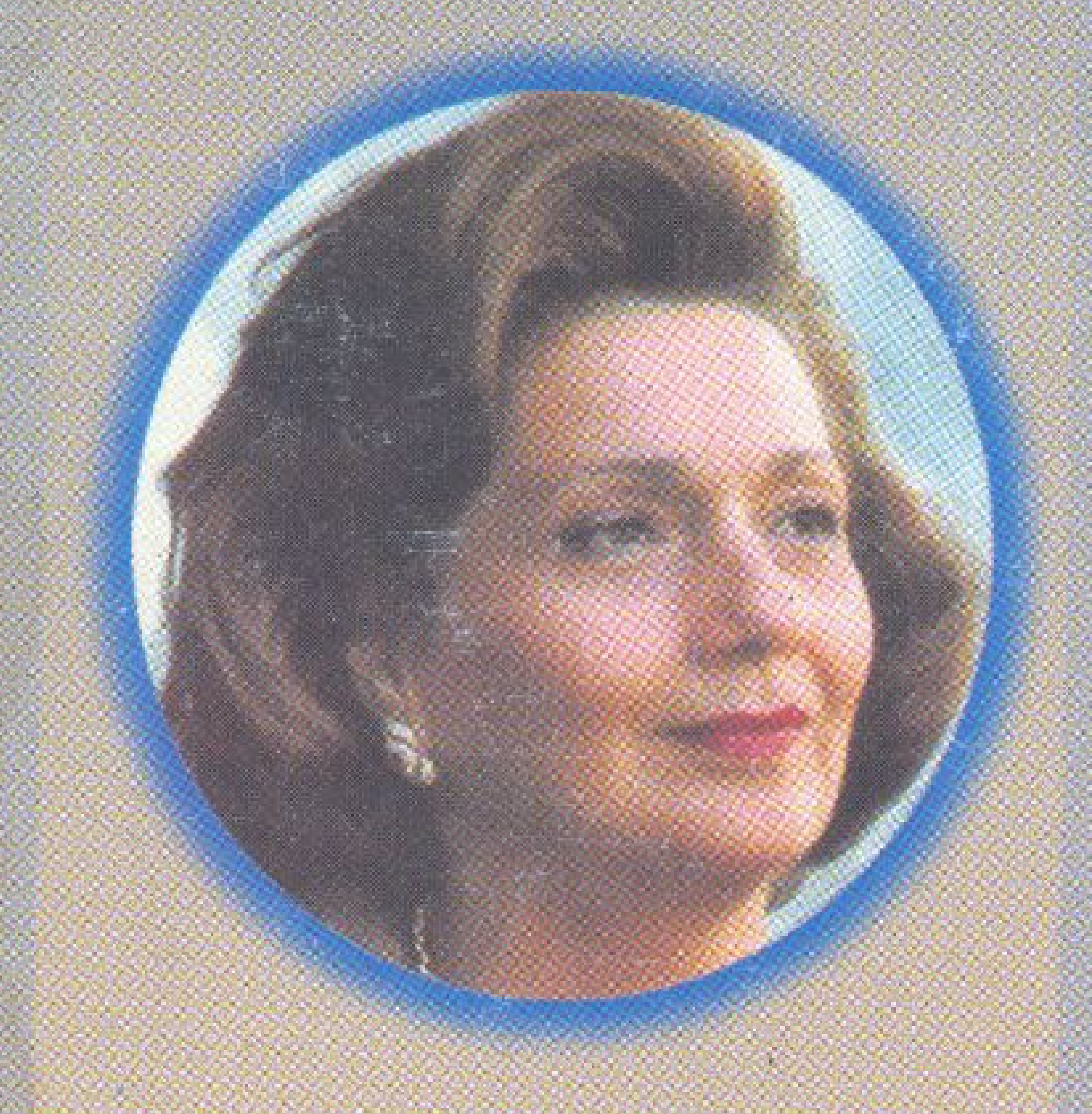
الموضـــــوع	الصفحة

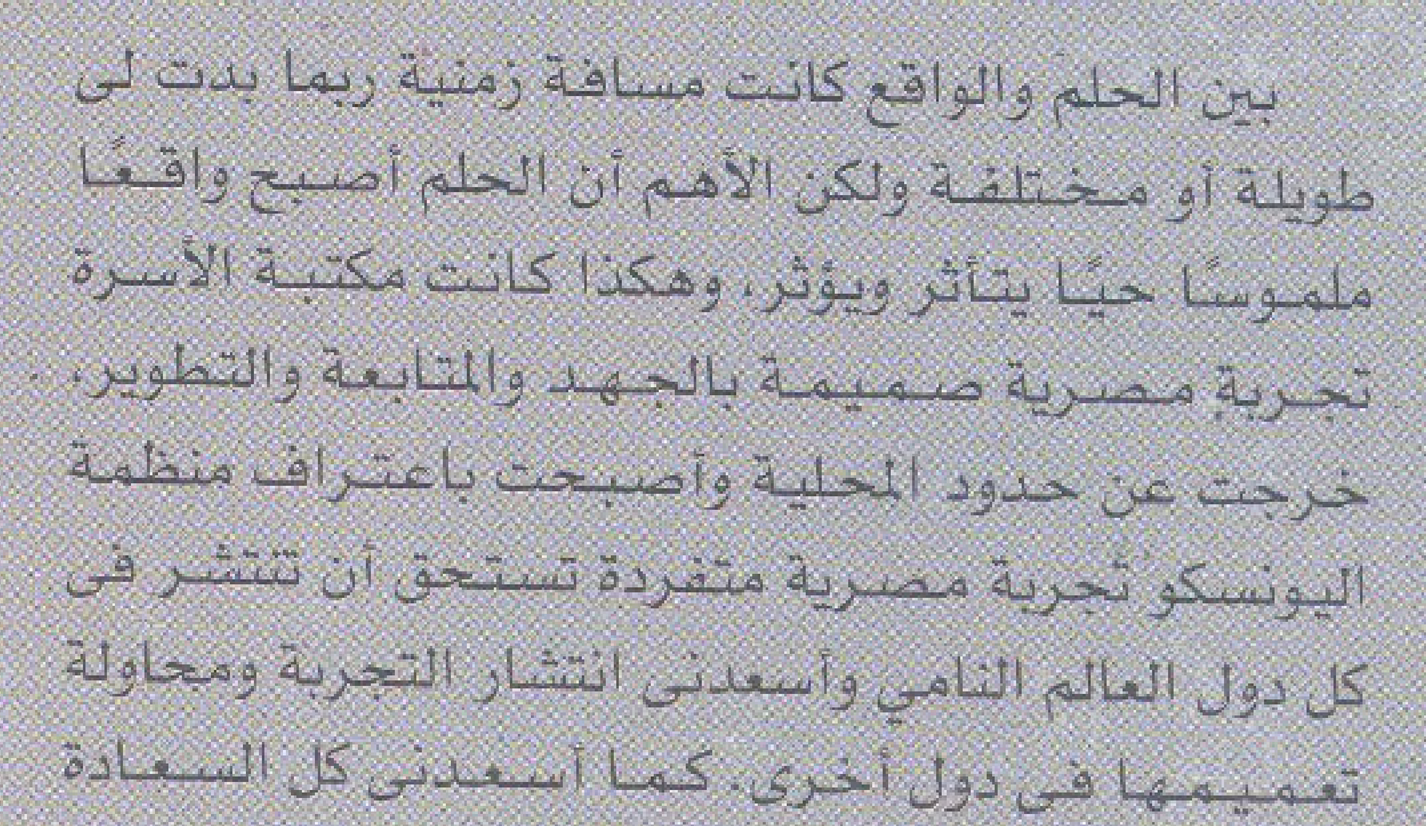
الموضـــــوع	الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠١/١٠٣١٦

I.S.B.N 977 - 01 - 7259 - 6





بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لى طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعًا ملموسًا حيًا يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية صميمة بالجهد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر فى كل دول العالم النامي وأسعدنى انتشار التجربة ومحاولة تعميمها فى دول أخرى. كما أسعدنى كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلهفها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كيانًا ثقافيًا له مضمونه وشكله وهدفه النبيل. ورغم اهتماماتى الوطنية المتنوعة في مجالات كثيرة أخرى إلا أننى أعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هى الإبن البكر. ونجاح هذا المشروع كان سببًا قويًا لمزيد من المشروعات الأخرى.

ومازالت قافلة التنوير تواصل إشعاعها بالمعرفة الإنسانية. تعيد الروح للكتاب مصدرًا أساسيًا وخالدًا للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن على التوالى. تضيف دائمًا من جواهر الإبداع الفكرى والعلمى والأدبى وتترسخ على مدى الأيام والسنوات زادًا ثقافيًا لأهلى وعشيرتى ومواطنى أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠ قرش